


No.
THE TRVSTEES OF THE PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF BOSTON
1852 · 1878
SCHOLFIELD FUND

NEUE MUSIKALISCHE THEORIEN UND PHANTASIEN

VON

HEINRICH SCHENKER

ZWEITER BAND: KONTRAPUNKT

ZWEITER TEIL

UNIVERSAL-EDITION A. G.
WIEN NR. 6868 LEIPZIG

KONTRAPUNKT

VON

HEINRICH SCHENKER

ZWEITER HALBBAND:
DREI- UND MEHRSTIMMIGER SATZ
ÜBERGÄNGE ZUM FREIEN SATZ

UNIVERSAL-EDITION A. G.
WIEN 1922 LEIPZIG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI „STYRIA", GRAZ.



DEM ANDENKEN MEINER MUTTER

Vorwort

> „Wie soll ich meine Kinder unterrichten,
> Unnützes, Schädliches zu sichten?
>   Belehre mich!“
> Belehre sie von Himmel und Erden,
> Was sie niemals begreifen werden!
>
> Goethe.

> Der thörigste von allen Irrthümern ist, wenn junge, gute Köpfe glauben, ihre Originalität zu verlieren, indem sie das Wahre anerkennen, was von Andern schon anerkannt worden.
>
> Goethe.

Seit dem Erscheinen des ersten Kontrapunktbandes sind zwölf Jahre verflossen. Doch hat in dieser geraumen Zeit meine Tätigkeit durchaus nicht geruht, sie erging sich vielmehr mit vorgefaßter Absicht in Arbeiten, die den Grundgedanken der „Theorien und Phantasien“ erläuternd zu Hilfe kommen sollten. So wie ich seinerzeit, dem Gebot der Notwendigkeit folgend, die Harmonielehre als ersten Band dem Kontrapunkt vorauszuschicken für gut fand, so wie ich ferner im ersten Halbband des Kontrapunkts, wieder der Notwendigkeit folgend, der Stimmführung des zweistimmigen strengen Satzes sofort die Prolongationen des freien entgegenzustellen mich genötigt sah, ebenso erschien es mir zweckmäßig, an lebendigen Kunstwerken unbestritten höchsten Ranges das Wirken der von mir in Band I und II[1] dargestellten Gesetze anschaulich zu machen, noch ehe ich sie durch Vorführung der gesteigerten Erscheinungsformen in den weiteren Bänden zur letzten Klarheit gebracht habe. Denn, wie gesagt, die Not der Gegenwart hat dies Opfer unerbittlich gefordert. Die hier gemeinten Arbeiten sind: „Beethovens IX. Sinfonie“ (1912); „Erläuterungs-Ausgabe der letzten fünf Sonaten von Beethoven“: op. 109 (1913), op. 110 (1914), op. 111 (1915), op. 101 (1920); die Ausgabe sämtlicher Klaviersonaten von Beethoven (bis zur Stunde 18 Sonaten); „Der Tonwille“, 1. Heft (1921).

Es ergab sich als Vorteil dieses Arbeitsplanes, daß ich in dem vorliegenden Band mir schon ersparen konnte, dem strengen Satz den freien in so weitgedehntem Maße gegenüberzustellen, wie es noch im ersten Halbband geschehen mußte. Jedoch hielt ich es für wichtig, an der enzyklopädischen Methode der Darstellung festzuhalten.

War meinen Theorien (wie allen übrigen Arbeiten) zwar schon von vornherein der Stempel gleichsam eines Rettungswerkes auf-

gedrückt, sofern es galt, die Tonkunst gegen jahrhundertealte Irrtümer der Theorie und des Historismus zu schützen, so hat sich seither der Zwang umso mehr gesteigert, als der dazwischen liegende Weltkrieg alle Kräfte der Zerstörung entfesselt hat, die die Tonkunst im Abendlande gänzlich auslöschten. Es geht heute mehr darum, das Wesen der Musik späteren Zeiten zu überliefern, da nicht zu erwarten ist, daß schon die allernächsten sie wieder aufbauen könnten.

* * *

Welch grauenvolles Bild der Verzweiflung und Ohnmacht bietet doch die Gegenwart, und welchen Gegensatz zu einer wahrhaft kunstschöpferischen, ja nur kunstempfänglichen Epoche!

Der Weltkrieg hat damit geendet, daß Deutschland, im Felde zwar unbesiegt, aber verraten von den demokratischen Parteien, den Parteien des Mittel- und Untermaßes, der Halb- und Unbildung, des ausgelassensten Individualismus — jeder, um ein Brahmswort zu gebrauchen, „eine Spitze für sich“, eine Spitze der Menschheit — und der Unfähigkeit zur Synthese, des Alleskönnens, das heißt Nichtskönnens, des verantwortungslosesten Doktrinarismus und der blutrünstigsten Experimentierlust, verbunden mit Terror, Volksmord, Aktenfälschung, der Lüge vom „Volk“, der Anbetung und Nachäffung des Westens usw., von den feindlichen Westvölkern die Lüge ihrer „Freiheits“-Form übernommen hat. Damit ist aber das letzte Bollwerk des Aristokratismus gefallen und die Kultur sieht sich an die Demokratie verraten, die ihr grundsätzlich und organisch feindlich gesinnt ist, denn Kultur ist Auslese, tiefsinnigste Synthese auf Grundlage der Wunderleistungen der Genies.

Seither schreitet der Verfall unaufhaltsam weiter. Die lug- und nutzverseuchten und zivilisationsgetünchten Völker des Westens — es heißt sicher nicht Politik treiben, wenn man zum Beispiel rückbetrachtend sagt, das römische Volk habe der Weltkultur mit seinem unersättlichem Länder- und Völkerfraß mehr geschadet als mit seiner bescheidenen Geisteswelt genutzt, und ebensowenig, wenn man Völker, die noch heute wirken, wie Einzelmenschen auf das Verhältnis von Anspruch und Leistung prüft*) — jene Völker, sag' ich, haben unter noch abgefeimterer Führung, die verworfener war als alles, was hinter Schloß und Riegel sitzt, seither einen „Sieg“ dadurch vorgetäuscht, daß sie, entgegen dem Vertrag und Wort, die Blockade des deutschen Magens fortgesetzt, einen wirtschaftlichen Krieg zugunsten ihrer Rückständigkeit geführt, Völker und Länder selbst gestohlen oder

*) Vgl. zu dem oben Gesagten „Der Tonwille“, erstes Heft: „Von der Sendung des deutschen Genies“.

den Diebstahl sich durch den „Völkerbund“, eine wahre Hochschule für Völkerdiebstahl, besorgen lassen, mit Kommissionen und Besatzungsheer die von ihnen unbesiegten Völker überzogen und ausgesogen. Noch bis zur Stunde waten sie im Schmutz solcher Feigheit wider das entwaffnete Deutschland, sind aber schon wieder im Begriff, einander die „Vorherrschaft“ streitig zu machen: denn so viele Völker, so viele Vorherrschaftsgelüste! Man kennt ja das Lügenwort von der Demokraten-„Gleichheit“, das schließlich auf die Tat der Unterdrückung hinausläuft!

Rangen und ringen Kapitalismus gegen Kapitalismus, Demokratie gegen Demokratie, so sind dadurch die Schlagwörter vom „internationalen Kapital“, von Völkerverbrüderung als Lügen gebrandmarkt. Daß im Kriege Arbeiter wider Arbeiter standen, hat die Lüge vom „internationalen Proletariat“ ebenfalls zur Genüge aufgedeckt. Der Masse wird gesagt, sie habe gesiegt, und sie glaubt es. Aber die Masse kann niemals siegen. Unter allen Himmelsstrichen und zu allen Zeiten bleibt sie der gleiche Ewigkeitsschläfer, ein bloß aus klimatischen Gründen überall anders verfärbter Humus. Man gab zwar der Masse ihr Wahlrecht (circenses), dennoch aber bleibt es dabei, daß die Millionen Chinesen, Millionen Inder, Millionen Deutsche, Engländer, Franzosen samt den tausenden Volksschranzen weniger sind als ein Chinese, ein Inder, ein Deutscher, Engländer, Franzose. Denn zu einem brauchbaren Werkzeug, sei der Zweck edel oder schlecht, werden sie doch erst in der Hand des Einzelnen (z. B. Ghandi, Khemal-Pascha). O, die Schranzen des Volkes! Erbärmlicher, ekler als alle Hofschranzen kennen sie die Wahrheit selbst nicht und betrügen nur die Masse. (Jesaias: „Mein liebes Volk, welche dich loben und erheben, die betrügen dich.“) Ehrlichstenfalls ergötzen sie sich an ihrem Führungshandwerk, ähnlich wie Kapellmeister bei Aufführungen von Machwerken: mag den Zuhörer Langeweile oder Ekel zermürben, der Dirigent schlägt Takt und fühlt sich so immerhin beschäftigt, ja angenehm zerstreut. Muß nicht aber angesichts solcher Unbrauchbarkeit von Masse und Volksschranzentum geheime Diplomatie getrieben, das Parlament angelogen und letzten Endes die Masse betrogen werden, schlimmer als es unter Monarchen je geschehen konnte und könnte?

Aber die Demokratie verschließt sich hartnäckig der Einsicht in ihre Irrtümer und Lügen, ihre Verstöße wider Natur und Kultur. Mag selbst die Natur für den Menschen im Mutterleibe Entwicklungen festgesetzt haben, erklärt dagegen der Volksschranze Entwicklungen eines demokratischen Menschen für entbehrlich: so ist er, so bleibt er, vollkommen, unfehlbar, auch ohne Synthese ein Kunstwerk der Schöpfung. Predigt die Kultur durch den Mund eines ihrer größten Wortführer, eines Goethe, als Sinn des Menschenlebens: „Stirb und werde“, so predigt da-

gegen der Volksschranze, erst- und endgültig komme der Mensch schon auf die Welt, wenn er sich nur gemäß dem Demokratenglauben in Schule und Welt jeder Bindung, jedes Anschlusses an die Vorfahren entzieht. Daß es fürwahr mehr Wunder Gottes gibt, als sich der westliche Skeptizismus und Relativismus träumen läßt, will der Demokrat nicht wahr haben. Längst ist ihm das herrliche Staunen abhanden gekommen, wie es die Bibel in ihrer Art verkündet, da sie der Schöpfungswunder gedenkt. Er sieht immer nur sich und das Werk seiner Hände, seines Kalküls, und hat für Gott, in seiner Sprache zu sprechen, nicht einmal als Fabrikanten so vieler Rätselwerke etwas übrig. In der nichtswürdigen Schule des Westens hat der moderne Demokrat gelernt, Gott ebenso zu verschweigen, wie er auch jegliches Menschengenie am liebsten verschweigt. Was ihm so übriggeblieben, ist eine Art Seelenpuder — nur frage man nicht nach dem Reiz der Seele, wenn der Puder weggeblasen ist —, der Warenhandel und die Faust.

Verkündet Weltweisheit durch Goethes Mund — um bei diesem erlauchten Kronzeugen der Kultur zu bleiben — das Lob der „Tätigkeit“, so bezieht es der Volksschranze auf die Arbeiterfaust allein als die angeblich allein wertschaffende. Führt Goethe seinen Wilhelm Meister von edlen Liebhabereien zu einem nützlichen Beruf, führt umgekehrt die Demokratie ihre Anhänger von Berufen, denen sie vielleicht besser, jedenfalls rechtschaffen obliegen könnten, zu Aufgaben und Beschäftigungen, die ihnen nicht zukommen. Wie widerspricht dann aber ihr Treiben dem Goethewort: „Das Vernünftigste ist immer, daß jeder sein Metier treibe, wozu er geboren ist und was er gelernt hat, und daß er den Anderen nicht hindert, das seinige zu tun. Der Schuster bleibe bei seinem Leisten, der Bauer hinter seinem Pfluge und der Fürst wisse zu regieren. Denn dieses ist auch ein Metier, das gelernt sein will und das sich niemand vermessen soll, der es nicht versteht.“ Die Mißachtung jeglicher anderer Arbeit als derjenigen, die ein Marx-Bekenner verrichtet, hat dazu geführt, daß diesem sogar ein Recht auf Müßiggang zugestanden wird, der auf Kosten der Arbeit von Frauen und geistigen Arbeitern entlohnt wird. Ist es nicht aber ebendaher so weit gekommen, daß der Arbeiter seine freie Zeit so oft zu Warenwucher, Schieberei und anderen Lastern mißbraucht, wodurch er letzten Endes der Arbeit entwöhnt wird? Läßt in Goethes „Torquato Tasso“ der Fürst bedeutungsvoll Antonio und Tasso nebeneinander gelten, so macht sich der Demokrat die Sache leichter: aus seinem Staat streicht er einfach den Geistigen als einen lästigen Mitesser.

Es steht eben für das wahntolle Demokratengehirn das eine fest, Menschenfortschritt könne und müsse nur durch die westliche Demokratie hindurchgehen. Und zum Zeichen seiner Kultur-

befähigung schließt sich der Demokrat dem Genie an. Aber wie? Er „bekennt sich“ ohneweiters zum Beispiel zu Goethe, wie dies in den jüngsten Tagen geschehen ist, obgleich dieser deutlich erklärt hat: „Meine Sachen können nicht populär werden; wer daran denkt und dafür strebt, ist in einem Irrtum. Sie sind nicht für die Masse geschrieben, sondern nur für einzelne Menschen, die etwas Ähnliches wollen und suchen und die in ähnlichen Richtungen begriffen sind.“ Er ahnt eben nicht, daß, wie der Schall von der Mauer, ebenso das Genie von der Mauer der Masse abprallt — weiß davon aber die Mauer? —, und hält vielmehr den Anschluß an das Genie für so einfach möglich, wie nach Laune etwa einen Anschluß mittels Steckkontaktes. Daß dagegen nur wahre Empfängnis, also organische Tiefe Voraussetzung einer Genieaufnahme ist, leuchtet ihm nicht ein. So wenig ein dummer Schuljunge daraus, daß er in der Schule Homer nicht zu lesen gelernt hat, etwas gegen sich, sondern alles nur gegen Homer (oder die Lehrer) folgert, so wenig fällt es dem Demokraten ein, gegen die Menschheit als gleichsam einen ewig dummen Schuljungen zu folgern, wenn sie in der Schule der Genies nichts lernt. Denn Rätsel aufregend und lösend ist dem Durchschnittsmenschen niemals das Genie, sondern stets nur der andere Seinesgleichen - Durchschnittsmann, und daher meint er „fortzuschreiten“, wenn er nur soviel wie möglich Demokratengehirn-Nova wie Schaufenster abgelaufen, soviel als möglich Länder und Menschen gesehen, kurz den größtmöglichen Wechsel von Dingen bloß mit dem Auge errafft hat. In diesem Sinne sieht er den „Fortschritt“ Mensch um Mensch, Sekunde um Sekunde, Ding um Ding eilen und vorwärtsstürmen, schneller als er in Wahrheit selbst bei den Genies in Jahrtausenden vor sich gehen mag. Vermutlich hält er auch die Großstadtpferde von heute, bloß weil sie vor einer Straßenbahn nicht mehr scheuen, schon für fortgeschrittener als die Pferde des Altertums oder Mittelalters.

Im besondern von der Musik weiß der Volksschranze bestimmt, daß ihr Heil nur aus dem „Volke“ kommen könne und nicht von den einzelnen Genies. Daß aber Nichtkönner sogar schon das reine Tonmaterial, das heißt die Kunst der Stimmführung und der Harmonien vollständig zerstört haben, daß nicht einmal mehr ein Mittelgut erzielbar ist, wie es ehemals in den Zonen unter den Genies immerhin möglich gewesen, entzieht sich seinem Auge. Kurz, wir leben in einer Epoche, die künftige Historiker als eine wahre Vereselungsepoche der Menschheit kennzeichnen werden, und die sich zur Kunst — ich wiederhole es — durchaus feindselig stellt.

* * *

Sieht man so, wie die Menschheit es im allgemeinen an Hingabe zwar durchaus nicht fehlen läßt, sich stets aber mit viel größerer Ausdauer und Gründlichkeit den Trug- als Wahrheitszielen hingibt, so fühlte man sich in guter Laune versucht, einen Jaques Offenbach herbeizuwünschen, der den heutigen Irrwahn damit vertriebe, daß er alle die Götzen des Westens samt ihren deutschen Nachäffern, samt Marx und Genossen auf die Operettenbretter zerrte, um sie dem allgemeinen Gelächter preiszugeben. Sich von der Knechtschaft des unfähigen Westens endgültig zu befreien, hätte im besondern die deutsche Menschheit freilich auch ein vornehmeres Mittel: Wie wäre es, wenn sich einmal deutsche Bürger und Arbeiter, nachdem sie ihren so überflüssigen als schädlichen Schranzen Arbeitslosengelder zugesichert und ihnen endlich den Laufpaß gegeben, zusammenfänden, in Musiker sich verwandelten und unter dem Stab eines Auserwählten den letzen Satz der V. Sinfonie von Beethoven mit der Wucht einer Dreißig-Millionenmännerwelt nach dem Westen hinüberschmetterten, bis die Völker dort, vom deutschen Genie erschüttert, jede deutsche Hand dankbar küßten und Dank bezeugten auch dafür, daß ihnen ein deutscher Mann die Stube öffnet. Doch da wir in einer völlig herabgekommenen Welt leben, in der durch deutschen Verrat die capitis diminutio maxima des Überkrämers leider ausgeblieben ist, muß man sich mit so holden Hirngespinsten in Geduld fassen.

Das Überkrämertum und die Gewaltpolitik des Westens haben die Aufgabe an sich gerissen, die von ihnen zerstampfte und beschmutzte Welt ganz allein wieder aufzubauen und zu reinigen. Seinem beschränkten Gesichtskreis gemäß denkt der Überkrämer, der Menschheit „ewig Weh und Ach, so tausendfach, aus einem Punkte zu kurieren“, nämlich aus dem Punkte des Handels. Er faßt nicht, wie der Handel zwar zu Wohlstand führt, dieser aber erst nur die Mittel zu den Gütern liefert, niemals aber schon die Güter selbst einbringt, wie der Reiche zu Vergnügen nur an den Mitteln, nicht an den Gütern und daher niemals zu jenem Wohlstand der Nerven gelangen kann, den allein der Besitz der von den Genies geschenkten geistigen Güter verbürgt. Wie zu allen Zeiten die Reichen den an Geist und Menschlichkeit reicheren Armen Religionen wegstahlen, um dann desto geschützter, als „Brüder“ unter Brüdern, ihr Gut erst recht nur für sich behalten zu können, so mag auch heute der Reiche, Bürger wie Arbeiter, sich schon um des Selbstschutzes willen der Kirche des Geistes äußerlich-förmlich anschließen wollen. Aber erwies sich dies zu allen Zeiten als ein eitler Selbstbetrug, so wird es sich nicht minder auch heute als solcher erweisen. Der Handel baut eben nicht auf. Genau so, wie er die meisten Kriege herbeiführt, fährt er auch fort, nach kurzer Friedensathempause Land und Menschen wieder zu begehren, zu rauben, denn es ist nicht seine Sache,

sich mit dem Austausch von Waren allein zu bescheiden. Imperialismus heißt das Hohnwort auf Völkerselbständigkeit und Handelsfreiheit.

Handel ist Vorteil, Ichsucht, und daher Todfeind der Kultur, deren erste Forderung an den Menschen ist, die Sache für ewiger als sein Ich zu nehmen, sich in die Sache einzugraben, aber nicht vor die Sache zu stellen, sich durch die Sache gleichsam fortzupflanzen und dadurch die Ewigkeit zu erobern. So ist denn gerade durch den Handel die Kultur als die wahre Unsterblichkeit der Menschheit bedroht, das Fortleben der Genies als der wahren Kabel zur Nachwelt in Frage gestellt und der Weg zur Tiefe verrammelt.

* * *

Als einzige Helferin in der Not, als einziges Mittel zum Wiederaufbau sei der Menschheit die Kunst gepriesen! An und aus ihr lerne die Menschheit das Chaos bändigen, das in jedem Stoffe lauert, das Bändigen durch Auslese und Synthese.

Ich erinnere an das, was schon im ersten Band zum Wesen der Tonalität gesagt ist: Es gäbe keine Tonart, wenn nicht der Weg der nackten Natur verlassen und ihren reinen Quintzügen ein künstlicher falscher, die verminderte Quint zwischen der VII. und IV. Stufe beigemengt worden wäre. Da sitzen sie seit Jahrhunderten, die Bekenner von Menschheitsutopien, Bürger und Arbeiter, Snob bei Snob, und klatschen begeisterten Beifall Meisterwerken, die zur Welt nur kommen konnten, weil sie die falsche Quint verwendet haben! Meinen sie aber, daß sie bei der Synthese des Staates ohne eine falsche Quint auskommen können, und erwarten sie von ihrem Erzeugnis, daß es gerechter und vollkommener erscheinen werde, als die Staatssynthesen von ehemals? Sie täuschen sich. Die Nachwelt wird dereinst sicherlich mehr Beifall zollen allen mit einer falschen Quint versetzten Staatssynthesen von gestern, als gerade den angeblich naturechten und doch so verlogenen Staatsmachwerken von heute. Sagt doch auch Schopenhauer: „Im Allgemeinen ließe sich sogar die Hypothese aufstellen, daß das Recht von einer analogen Beschaffenheit sei, wie gewisse chemische Substanzen, die sich nicht rein und isoliert, sondern höchstens nur mit einer geringen Beimischung, die ihnen zum Träger dient, oder die nöthige Konsistenz ertheilt, darstellen lassen, wie z. B. Fluor, selbst Alkohol, Blausäure u. a. m.; daß demnach auch das Recht, wenn es in der wirklichen Welt Fuß fassen und sogar herrschen soll, eines geringen Zusatzes von Willkür und Gewalt nothwendig bedürfe, um, seiner eigentlichen nur idealen und daher ätherischen Natur ungeachtet, in dieser realen und materialen Welt wirken und bestehen zu können, ohne sich zu evaporieren und davon zu

fliegen, in den Himmel; wie dies beim Hesiodus geschieht. Als eine solche nothwendige chemische Basis, oder Legierung, mag wohl anzusehen seyn alles Geburtsrecht, alle erblichen Privilegien, jede Staatsreligion und manches Andere; indem erst auf einer wirklich festgestellten Grundlage dieser Art das Recht sich geltend machen und konsequent durchführen ließe: sie wäre also gleichsam das *δος μοι που στω* des Rechts."

An der Kunst beobachte die Menschheit das stete natürliche Wachsen der Erscheinungen aus dem Schoß von wenigen Urgesetzen und lerne auf die Kraft des Aus-sich-selbst-Wirkens mehr vertrauen, als auf die Launen niedrigen Menschentums, das da glaubt, mit jeder neuen Hand- und Mundbewegung auch neue Gesetze schaffen zu können oder gar zu müssen.

So weit die Urgesetze im zweistimmigen Satze ans Licht getreten sind, habe ich sie in II^1 dargelegt. So sei an dieser Stelle, an den Inhalt des vorliegenden Bandes anknüpfend, das Bild des weiteren Wachstums dargeboten. —

In der Dreistimmigkeit wird die Konsonanz zu $^{5}_{3}$ und $^{6}_{3}$ prolongiert. Die Intervalle 5 und 6 bedeuten die Grenzen des Konsonanzbegriffes, über die weder der vier- noch mehrstimmige Satz hinausgelangt (S. 1). Die Quint ist die von der Natur gezogene Grenze, die Sext ein abgeleiteter Begriff.

Im Begriff $^{5}_{3}$ ist zugleich die Grundtonhaftigkeit des tiefsten Tones verankert; er enthüllt den Trieb jedes tiefsten Tones, vor allem selbst Grundton zu sein (S. 9).

Im dreistimmigen Satze wird der Außenstimmensatz zum Träger des grundlegenden zweistimmigen Satzes. Die Prolongation des zweistimmigen Satzes siegt somit über die Dreistimmigkeit, und desto schöner wirkt die Stimmführung, je besser es ihr gelingt, die Auseinandersetzung zwischen Dreistimmigkeit und Außensatz zugunsten des letzteren herbeizuführen (S. 5).

Aus der Dreistimmigkeit ergibt sich von selbst auch die Notwendigkeit, eine weite und enge Lage zu unterscheiden (S. 27). Ist nur der Unterschied im Bewußtsein, so vermag man daraus entsprechenden Nutzen für die Stimmführung zu ziehen.

Das Aufkommen des $^{6}_{3}$-Klanges regt eigene neue Fragen und Möglichkeiten an (S. 40).

Der Hinzutritt einer dritten Stimme zwingt oft zu unparallelgeraden Folgen, wenn nicht anders wichtige Güter der Stimmführung verletzt werden sollen. Es erleidet dadurch aber das Grundverbot solcher Folgen im zweistimmigen Satze keineswegs einen Abbruch, es wird gewissermaßen nur durch anderweitige Wirkungen versöhnt. Das Tonsoziale besteht somit auf dem Erweis der Notwendigkeit und die schlechte Wirkung einer un-

gerechtfertigten Lizenz beweist erst recht die Dringlichkeit des Verbotes (S 29).

Da zum Abschluß einer melodischen Linie nur zwei Leittöne gegeben, andere auch nicht denkbar sind, bleibt einer dritten Stimme nichts übrig, als nach einem Ton zu greifen, der nicht Leitton ist. Dieser dritte Ton soll zur vollständigen Harmonie verhelfen. Unter Umständen kann es nur jener Grundton sein, den wir im freien Satz als den der V. Stufe kennen, aber darüber hinaus wird ihm nicht das Recht eingeräumt, die Leittongesetze und damit das Tonsoziale zu erschüttern (S. 47 und 67).

Im Rahmen der Dreistimmigkeit zeigt ferner das Wesen des Durchgangs neue Tiefen und Prolongationen. Der dissonante Durchgang bei der tieferen Stimme weist geradezu auf die Stufe hinaus damit, daß er den konsonanten Ausgangspunkt auch für die Dauer des Durchgangs im Bewußtsein festhalten läßt (S. 58). Der Zuwachs an Harmonie macht zuweilen auch konsonierende Sekundfortschreitungen zu einer Art konsonanter Durchgänge und Nebennoten (S. 62). Das Festhalten an der ausgeprägteren Harmonie des Niederstreiches läßt sogar schon den Quartraum in unseren Gesichtskreis treten (S. 73), wie auch die möglichen rhythmischen Formen der Nebennote deutlicher werden (S. 78). Solchermaßen macht der Begriff der Auskomponierung einen bedeutenden Fortschritt (S. 59). Bei den Durchgängen fallen die Knotenpunkte der Terz auf (S. 59), und die Nebennote führt zum Begriff der Stellvertretung (S. 76). Und gar erst die Mischungen zeigen weitere Prolongationen des Durchgangsbegriffes: Ein regelrechter dissonanter Durchgang kann auch ein springendes Intervall mit sich reißen und es entsteht so der springende Durchgang (S. 177). Bei Gelegenheit der Führung zweier Kontrapunkte in Halben oder in Vierteln zeigt sich zum erstenmal der Stimmentausch (S. 175), und bei Koppelung zweier Kontrapunkte in verschiedenen Werten, Halben und Vierteln, wird bei Durchgängen zum erstenmal auch ein dissonanter Zusammenstoß auf dem Aufstreich möglich, der erst recht den Begriff des Durchgangs erweitert (S. 188). Dem freien Satz am nächsten bringt uns aber die Erfahrung, daß sich die durchgehenden Töne, wenn ihrer gleichzeitig mehrere ablaufen wollen, in einer Art von eigenem obligaten zweistimmigen Satz finden, das heißt um der eigenen Verdeutlichung willen die Konsonanz als Gesetz ihrer Beziehung pflegen (S. 176). In einem drei- und vierstimmigen Satze mit zwei oder drei Kontrapunkten zweiter Gattung führt dies am häufigsten zu $^{6}_{3}$-Bildungen, die gleichsam als die Seele des Durchgangswesens anzusprechen sind (S. 180). Wie die Niederstreiche im Rahmen der C. f.-Aufgaben zur Konsonanz Zuflucht nehmen müssen, ähnlich betragen sich die Durchgänge auf dem Aufstreich.

Und in der Ferne winkt uns schon der Begriff von Durchgangsharmonien des freien Satzes, die unbeschadet ihrer Durchgangsabsicht zunächst auch durch sich selbst verstanden werden wollen und so oft genug konsonant einhergehen, wo sie einen dissonanten Begriff erfüllen.

Der drei- und mehrstimmige Satz bringt uns die Unterscheidung von den eigentlichen Vorhälten 9⌒8, 4⌒3 und den übrigen schwebenden Synkopen näher, die möglicherweise Vorhälte bedeuten, aber nicht immer bedeuten müssen, eine Unterscheidung, die im freien Satze vollste Aufmerksamkeit beansprucht (S. 84). Wenn auch der Zuwachs an Harmonie den Synkopen des zweistimmigen Satzes neue Intervallnahrung zuführt, bleibt die Einheitlichkeit der Synkopenbegriffe dennoch aufrecht (S. 99). Diese Einheitlichkeit läßt uns bei den Mischungsgattungen zu freieren Synkopenlösungen gelangen, wie auch zu überhaupt neuen Synkopenbildungen, die den Vierklang entbinden (S. 205). Wird bei den letzteren insbesondere deutlich, daß der Aufstreich, obgleich Lösung einer dissonanten Bildung des Niederstreichs, gleichwohl mehr Selbständigkeit hervorkehrt als sonst ein Aufstreich bei den eigentlichen Vorhälten, so gelangen wir dazu, die Überbindung schließlich als eine bloß rhythmische Erscheinung zu werten. Und diese Erkenntnis treibt uns folgerichtig dazu, die Überbindung auch auf dissonante Durchgänge oder Nebennoten anzuwenden, mehr eben im Dienste des Durchgangs, denn als Überbindungs-Selbstzweck. Geschieht dies am einfachsten bei liegenbleibenden Baßtönen (im freien Satze können diese wegbleiben), so haben wir den ersten Zugang zum Orgelpunkt gewonnen (S. 248).

Der nächste, letzte Band der Theorien wird die weiteren Entfaltungen darzustellen haben bis zu jener ungeheuren Weite, die ihnen die deutschen Musikgenies und durchaus nur diese allein gegeben haben. Zur Frage der Synthese liegen, wie oben gesagt, mehrere Arbeiten von mir bereits vor, und zusammenfassend wird sich damit der den Lesern schon angekündigte „Entwurf einer neuen Formenlehre“ beschäftigen. Aus der Summe der Arbeiten wird man das Bild der Kunst entnehmen, wie sie in sich selbst ruht, durch sich selbst wächst, gleichwohl aber, trotz aller Unendlichkeit der Erscheinungen, durch Auslese und Synthese wieder auch sich selbst Grenzen zieht. O, möge es der Menschheit endlich gegönnt sein, sich durch den Wohllaut der Kunst zum erhabenen Sinn von Auslese und Synthese führen zu lassen und alle Gebundenheiten ihres irdischen Lebens, wie Staat, Ehe, Liebe, Freundschaft nach Gesetzen künstlerischer Synthese zu wahren Kunstwerken zu gestalten!

Inhalt

IV. Abschnitt. **Vierstimmiger Satz**

Seite

ÜBERGÄNGE ZUM FREIEN SATZ

Seite

Zweite Abteilung: **Von einer Überbindung der Dissonanz**

Dritte Abteilung: **Von der Ellipse einer Stimme als Brücke zum freien Satz**

III. Abschnitt

Dreistimmiger Satz

Semper idem, sed non eodem modo.

1. Kapitel

Erste Gattung: Note gegen Note

Allgemeines

§ 1

Auch der dreistimmige Satz wird von den Hauptgrundsätzen des zweistimmigen beherrscht, ganz so, als würde man zweien nach den Grundsätzen des zweistimmigen Satzes geführten Stimmen eine dritte etwa bloß hinzufügen, was aber wieder nur nach denselben Hauptgrundsätzen, also denen des zweistimmigen Satzes geschehen kann. In diesem Sinne darf daher als Hauptgrundsatz ausgesprochen werden, daß im dreistimmigen Satze eigentlich der zweistimmige fortläuft, der dreistimmige also eine bloß prolongierte Erscheinung bildet. Und zwar äußert sich, wie in der Folge zu sehen sein wird, die Prolongation durchaus bei sämtlichen Grundsätzen des dreistimmigen Satzes, sowohl also in vertikaler Richtung in bezug auf das grundlegende Gesetz der Konsonanz, wie auch in horizontaler in bezug auf die übrigen grundlegenden Gesetze der Stimmführung.

Auch im dreistimmigen Satz bleibt der zweistimmige Grundlage der Stimmführung

§ 2

Schon von selbst legt das Gesetz der Konsonanz (vgl. II[1], S. 152 ff.), sofern die drei Töne des Satzes von verschiedener Höhe sein sollen, die Dreistimmigkeit auf $\frac{5}{3}$ oder $\frac{6}{3}$ fest. So bildete sich in der vertikalen Richtung des dreistimmigen Satzes schon allein unter dem Drucke des zuerst durch die Stimmführung des zweistimmigen Satzes vermittelten Gesetzes der Konsonanz der Begriff des Dreiklanges heraus, allerdings nachdem er schon längst vorher in entsprechend gebauten Melodien der Horizontalen Erfüllung gefunden hatte (vgl. I, S. 281 ff. und II[1], S. 26 ff.). Seitdem kommt uns der Dreiklang auf beiden Wegen entgegen, mit dem Unterschied in der Wirkung nur, daß er in vertikaler Richtung schon in seiner ganzen sozusagen körperlich greifbaren Summe erklingt, während die horizontale Richtung ihn

Von der Prolongation des Gesetzes der Konsonanz

erst auf Umwegen einer melodischen Entwicklung schrittweise aufrollt, gerade deshalb aber umso beweiskräftiger zeigt.

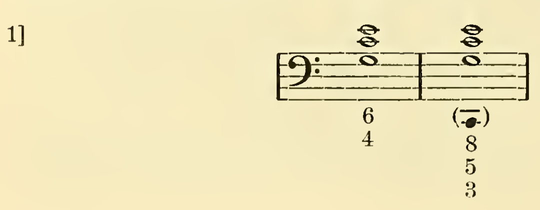
§ 3

Zurückweisung der $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$-, $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$- und $\genfrac{}{}{0pt}{}{5\,7}{3}$-Klänge

War so aber für den Bereich des dreistimmigen Satzes der Begriff des Dreiklanges mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$ und $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$ nun einmal umschrieben, so ergab sich dann von selbst auch die Notwendigkeit, den Klang $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$ zurückzuweisen, obgleich dessen beide Intervalle zum Basse konsonieren. Denn schon allein die rein kontrapunktische Erfahrung lehrte, daß der Dreiklang als solcher nur entweder mit 5 oder mit 6, nicht aber mit diesen beiden Intervallen zugleich umschlossen werden kann. (In ihrer Weise bestätigt dieses Ergebnis der Stimmführungslehre auch die Harmonielehre, indem sie beim Dreiklang die Grundlage von den sogenannten Umkehrungen als bloß abgeleiteten Lagen unterscheidet, somit die Möglichkeit einer Erscheinung leugnet, die als Original- und Umkehrungslage zugleich auftreten könnte.)

Was den Klang $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$ anlangt, so mochte man von dem hinzugefügten dritten Intervall vielleicht erwartet haben, daß endlich dieses uns die zweifelhafte und daher bedenkliche Wirkung der Quart (vgl. II[1], S. 155 ff.) klarer machen könnte, als sie noch im zweistimmigen Satze sein konnte; warum indessen aber auch der dreistimmige Satz diese entscheidende Wendung noch immer nicht herbeizuführen vermag, darüber belehrt uns am besten der freie Satz, der zeigt, wie $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$ als konsonant erst dann begriffen werden kann, wenn der Klang sich als Umkehrung eines wirklichen Stufencharakter offenbarenden Dreiklangs erweist, somit auch die Stufe selbst ausdrückt (vgl. II[1], Fig. 155). Durch welche Gründe immer die Stimmführung im gegebenen Falle veranlaßt wurde, den Weg von $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$ statt $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$ zu gehen, entscheidend bleibt für unsere Frage immer nur die Tatsache, ob hinter dem $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$-Klang wirklich die Stufe steht. Ist dies der Fall, so hört $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$ von selbst auf, als $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$ auch noch vor der Stufe zu wirken, da diese dann vielmehr, wie folgender Aufriß zeigt:

1]



$\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$ sofort in $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}}$ verkehrt, als stünde der Dreiklang einfach auf seiner Grundlage, die eine Quart zum Grundton ja nicht kennt. (Ein bloß durchgehender $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$-Klang muß aber, weil eben bloß Durchgang, nur als ein horizontales Ereignis gewertet werden, kommt daher bei Beurteilung eines vertikal zu nehmenden $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$-Klanges überhaupt nicht in Betracht.) Fehlt aber dem dreistimmigen strengen Satze alles auf Stufen Bezügliche schon von Haus aus (s. unten § 15), so entfällt damit naturgemäß auch die Möglichkeit, $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$ unter dem Gesichtspunkt einer Stufe zu hören, weshalb denn die Quart zu tiefst auch hier, ebenso wie im zweistimmigen Satze, noch immer als Hindernis für die Zuerkennung konsonanten Charakters fortbesteht, so daß es bei der grundsätzlichen Unzulässigkeit von $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$ im dreistimmigen Satze sein Bewenden haben muß. Es ist wichtig, dieses Ergebnis auch noch in folgender Fassung festzuhalten: Im Gegensatz zum freien ist der strenge Satz noch nicht in der Lage, eine Quart in vertikaler Richtung und eine Quint in derselben Richtung als völlig gleichwertig anzuerkennen.

Wie sich aber in horizontaler Richtung durch Auffüllung mit Durchgängen der Quartraum auch im strengen Satze bereits zu offenbaren vermag — freilich ist der Quart die horizontale Richtung schon von Haus aus freigegeben worden (s. II[1], S. 111) — und so die dem freien Satze vorbehaltene letzte Prolongation zumindest anbahnt, die in einer unter gewissen Umständen gebotenen Anerkennung einer völligen Gleichwertigkeit von Quart und Quint auch in vertikaler Richtung gipfelt, wird in den nachfolgenden Kapiteln zu lesen sein.

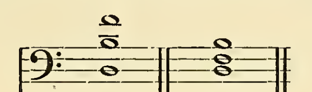
Daß sich im dreistimmigen strengen Satze endlich auch der Dreiklang mit der verminderten Quint, zum Beispiel:

2]



verbietet, ist mit dem hier in Prolongation befindlichen Gesetz der Konsonanz nun ebenfalls hinlänglich begründet. Gegen dieses Verbot bedeutet es aber noch keinen Widerspruch, wenn (vgl. auch II[1], S. 158) bei $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$ gleichwohl auch die verminderte Quint oder übermäßige Quart zur Mittelstimme gestattet wird:

3]



Denn durch diese Lagen werden jene Intervalle ja zu Terzen und Sexten, die als solche nun dem Gesetz der Konsonanz Genüge leisten. Freilich, wäre es möglich, daß sich im dreistimmigen strengen Satze Stufen offenbaren könnten, ohne Zweifel würde dann ihr Druck dem verminderten Dreiklang auch schon hier ebenso wie im freien Satze Daseinsberechtigung etwa als einer VII. Stufe in Dur oder II. Stufe in Moll abzutrotzen vermögen (vgl. II^3, die Lehre vom freien Satz). So ist es denn also im letzten Grunde bloß das Fehlen der Stufen, das im strengen dreistimmigen Satze dem verminderten Dreiklang den Eintritt unter die konsonanten oder als konsonant zu behandelnden Dreiklänge unterbindet. In einer anderen Fassung, die eigens schon hier als Verzahnung zur Lehre vom freien Satze Platz finden soll, lautet dasselbe Ergebnis: Der strenge Satz kennt eine Freizügigkeit der verminderten Quint noch überhaupt nicht, die aber dort im freien Satze, je nach den Umständen, aus Gründen der Stufe oder aus Gründen eines Durchganges (als einer Durchgangsharmonie) unumgänglich notwendig wird.

§ 4

Von der Dreiklangsvollständigkeit als Haupterfordernis des dreistimmigen Satzes

Schon allein aus sich selbst drängt die Natur der Dreistimmigkeit (vgl. oben § 2) zunächst zur Forderung, daß den drei Tönen verschiedene Höhe zukomme, oder was dasselbe, daß jeder einzelne Ton des C. f. womöglich Bestandteil eines eben vollständigen Dreiklanges $\frac{5}{3}$ oder $\frac{6}{3}$ werde.

Solcherart erweist sich das Gesetz der Dreiklangsvollständigkeit, indem es die Einbildungskraft bei der Ausführung einer Aufgabe auch schon von vornherein zu beeinflussen vermag, als ein eben hier im dreistimmigen Satze zum erstenmal ins Leben tretender, bis dahin unbekannter neuer Trieb der Stimmführung (vgl. II^3, Abschnitt von den musikalischen Kausalitäten), der sich den übrigen musikalischen Antrieben des dreistimmigen Satzes entscheidend angliedert.

Wie zugleich aber der dreistimmige strenge Satz alles dessen unbeschadet dennoch umso begründeter erscheint, je vollendeter in ihm vor allem der zweistimmige Satz der Außenstimmen in Erscheinung tritt, wird hernach zu erklären sein. Und ebenso kann erst später gezeigt werden, wie sich die Wirkung verschieden äußert beim Dreiklangspostulat des strengen Satzes einerseits und dem Stufenpostulat des freien anderseits, obgleich auch dort im freien Satze trotz allem Aufwand an Stufen und prolongierten Gesetzen nach wie vor wieder nur der zweistimmige Satz der Außenstimmen im Vordergrunde bleibt.

§ 5.

Von der Prolongation der Stimmführungsgesetze des zweistimmigen Satzes im dreistimmigen

Anderseits aber ist es oft genug die Stimmführung, die, gebunden vor allem schon an die Erstgegebenheit des C. f. (vgl. II[1], S. 26 ff.) und durch diesen an die bereits im zweistimmigen Satze wirksam gewordenen Gesetze, die Durchführung jener vollständigen Dreistimmigkeit bei sämtlichen Klängen dennoch wiederum unmöglich macht. Zwischen dem Erfordernis der Dreiklangsvollständigkeit und den Stimmführungsgesetzen besteht demnach dauernd eine Wechselwirkung, so daß erst der Ausgleich zwischen beiden Gewalten in Wahrheit das Wesen des dreistimmigen Satzes vorstellt.

§ 6

Von der Dreiklangsunvollständigkeit als Ausgleichsergebnis

Im Sinne des soeben erwähnten Ausgleiches müssen und dürfen daher im dreistimmigen Satze außer $\frac{5}{3}$ und $\frac{6}{3}$ auch noch Klänge zur Verwendung gelangen, die der Vollständigkeit entbehren. Obschon nun diese verschiedenen Harmonien, wie unten gezeigt wird, für den Gebrauch des Satzes gewiß verschiedenartige Bedeutung haben, werden sie im strengen Satz dennoch nur als gleichsam Klänge an sich, d. h. ausschließlich nur den Intervallen nach begriffen, wie sie die Stimmführung heranbringt, ohne daß man auf sie des weiteren auch noch eine bestimmte Benennung anwendet, wie in der Harmonielehre, wo bekanntlich von einem Sext- oder Quart-Sextakkord die Rede ist. Für die Stimmführungslehre ist es vollständig ausreichend, wenn man, dem Erfordernis der Dreiklangsvollständigkeit das Unterscheidungsmerkmal entnehmend, die Klänge zunächst nur einfach in vollständige und unvollständige einteilt.

§ 7

Wie sich in den beiden Außenstimmen des dreistimmigen Satzes in grundlegender Weise der zweistimmige fortsetzt

Der Hinzutritt der dritten Stimme drängt von selbst zur Unterscheidung von Höhe, Mitte und Tiefe. Wenn dabei unser Ohr sich unwillkürlich vor allem den Grenzen des Satzes oben und unten, also der hohen und tiefen Stimme, zuwendet, so liegt dies einfach in der Natur der Dinge, die nicht weiter erklärt zu werden braucht. Der Anziehung der Außenstimmen entspricht naturgemäß dann aber auch die Forderung, deren Satz vor allem ins Auge zu fassen und ihn aufs beste wie eben einen zweistimmigen Satz zu erledigen. Dies also ist der Sinn der schon im § 1 ausgesprochenen Formel, die nun hier zu ihrer letzten Bestimmtheit gebracht wird, wenn sie folgende Ergänzung erfährt: Die beiden Außenstimmen sind es, die als Hauptträger des im dreistimmigen Satze fortlaufenden zweistimmigen zu nehmen sind.

Doch will mit dieser Forderung beileibe nicht empfohlen sein,

den dreistimmigen Satz allezeit nur so zu verfertigen, daß man zunächst wirklich bloß einen zweistimmigen anlege, um ihn dann mit einer dritten mittleren Stimme auszufüllen; vielmehr sollte dem Lernenden damit nur die Erkenntnis vermittelt werden, wie sehr er vor allem auf die Führung der Außenstimmen als eines guten zweistimmigen Satzes zu achten habe, und zwar selbst dann, wenn der C. f. in der Mitte liegt, also in einer Lage, die jener Forderung zu widerstreben scheint und in der der Ausführende gezwungen ist, sich mit auch von der Vorstellung der Dreistimmigkeit leiten zu lassen (s. oben § 4). Für den Außenstimmensatz ist es somit ganz gleichgültig, auf welche Weise man zu ihm gelangt, wenn er nur jene Führung aufweist, die man von einem guten zweistimmigen Satze verlangt.

Es ist aber klar, daß, wenn der C. f. in einer der Außenstimmen liegt, schon dessen fließendes Wesen allein auch dem Ganzen des zweistimmigen Außensatzes zugute kommen muß. Doch über diesen Vorteil, der ganz von selbst mitgeht, soll sich der Lernende nicht täuschen und ihn nicht vorschnell etwa schon für ein Verdienst seiner Führung halten; ein solches winkt ihm vor allem dann, wenn der C. f. in der Mitte liegt und in den Außenstimmen gleichwohl ein guter zweistimmiger Satz geformt werden soll.

Vollends im freien Satze gewinnt das Geheimnis der Außenstimmen neue erhöhte Bedeutung, wo endlich auch die Stufe aus ihrer jenseitigen Welt noch ein eigen Licht auf deren Körperlichkeit wirft, indem sie beide in geheimnisvoller Weise schließlich nur als zwei Oberstimmen der noch tiefer gedachten dritten Stimme (der Stufe) erkennen läßt.

In der älteren Literatur begegnet man hie und da der Bezeichnung „Ausfüllungsintervall", doch scheinen die Autoren diese Bezeichnung offenbar in einem bloß handwerklich-äußerlichen Sinne verstanden zu haben, und durchaus nicht so, wie sie der Tiefe des Außenstimmenproblems nach hätte verstanden werden sollen.

§ 8

Von der Rückwirkung der Außenstimmenintervalle auf die Dreiklangsmöglichkeiten überhaupt

In Anbetracht der im vorigen Paragraphen erhärteten Bedeutung des zweistimmigen Außensatzes empfiehlt es sich nun wohl, eben diesen auch zum Ausgangspunkt der Untersuchung zu machen, wenn es gilt, die Frage nach den Dreiklangsmöglichkeiten des dreistimmigen Satzes überhaupt zu erörtern; jedenfalls liegt ein solches Verfahren näher, als die Dreiklangsmöglichkeiten bloß an sich, ohne jeden Hintergrund zu betrachten. Daher sollen denn auch in den nachfolgenden Paragraphen die Dreiklangsmöglichkeiten von den Intervallen der Außenstimmen aus dargestellt und geprüft werden, zu welchem Zweck bei jedem Intervall der Reihenfolge nach gezeigt wird, wie sich hiezu die Dreistimmigkeit verhält.

In entscheidender Weise wird aber diese Untersuchung zugleich von der Tatsache beeinflußt, daß, wo sich (wie eben hier) oft mehrere Möglichkeiten darbieten, gerade diese selbst es sind, die mit ihren Wirkungen gleichsam für- oder gegeneinander zeugen, in dem Sinne nämlich, daß eine jeweils vorhandene bessere Möglichkeit allemal die schlechtere von selbst zurückdrängt. Auf diesen Gesichtspunkt der Beurteilung einer gegebenen Lage nach anderen bloß möglichen habe ich übrigens schon im zweistimmigen Satze bei mehreren Anlässen hingewiesen (s. II[1], S. 118, 131, 277 ff.). Nun versteht es sich aber, daß das Ohr geheime Möglichkeiten desto leichter herausfindet, je mehr ursächliche Zusammenhänge es auf ein Kommendes zwingend vorbereiten. Noch ist daher im zweistimmigen Satze aus einer abgelaufenen Harmonie auf die folgende zu schließen einigermaßen schwierig, da zum gegebenen Ton mehrere Konsonanzen zu setzen möglich ist, über deren Auswahl fast allein das Gebot der fließenden Linie entscheidet. Die Anweisung auf die künftige Konsonanz fließt dort im zweistimmigen Satze aus einer noch sehr dünnen Quelle, aus der Empfindung der Gesamtlinie, und weil es dort der Kausalität erst noch so wenig gibt, empfindet man gewissermaßen alles nur so dunkelmöglich. Kräftiger schon melden sich dagegen die Kausalitäten im dreistimmigen Satze an: schon sind es ja drei Stimmen, die hier zur Grundlage der Folge gemacht werden, und damit ist, sofern nur sonst die Gesetze der Konsonanz und der Stimmführung gewahrt bleiben, von vornherein ein eher zu berechnender Spielraum gegeben. Dieses ist denn also auch der eigentliche Inhalt jener ursächlichen Kraft der Dreistimmigkeit, deren ich schon oben in § 4 als einer im dreistimmigen Satze neu entstandenen gedachte. Je berechenbarer aber der Spielraum der Möglichkeiten ist, desto deutlicher werden die verborgenen überblickt, und so kommt es, daß in jeder Lage des dreistimmigen Satzes zu unserem Bewußtsein nicht bloß die unmittelbar gegebene, das ist die zur Ausführung wirklich gelangte Stimmführung, sondern noch die mehreren anderen sprechen, die, nur weil sie überhaupt möglich sind, mit auch darüber entscheiden, ob die ausgeführte wirklich die beste aller möglichen ist.

Naturgemäß wird dann aber im vierstimmigen Satze aus der noch weiter anwachsenden Stimmenzahl sich noch mehr Kausalität ergeben, die dem Ohr die geheimen Möglichkeiten noch deutlicher als im dreistimmigen zum Bewußtsein bringen und als Maßstab der Beurteilung einer gegebenen Stimmenführung dienen wird. Zu vollständiger Schärfe gelangt diese Fähigkeit des Ohres, mögliche Stimmführungen zu empfinden, freilich erst im freien Satze, wo die Welt der Kausalitäten noch um die der Stufen vermehrt wird.

Wüßten nur die schlechtschreibenden Musiker etwas davon,

wie ein gutunterrichtetes musikalisches Ohr hinter der Fassung des Satzes, die sie bieten, noch mehrere andere Fassungen zu hören vermag, die besser sind, so würden endlich auch sie an die tatsächliche Geltung von Grundsätzen zu glauben beginnen, die sich nicht nur äußert, wenn ein großer Meister eigene Entwürfe durch Korrekturen zur Reife bringt, sondern auch dann, wenn über schlechtgeratene Kompositionen ein kenntnisreicher Künstler urteilt. Wahrlich, es wäre höchste Zeit, mit dem Wahne aufzuräumen, als wäre in der Musik alles auch schon so, wie es eben geschrieben ist, gut, und daher nur der Geschmack allein über die Wirkung entscheidend. Hier nützt kein Trotz, kein Leugnen: es gibt schlecht geschriebene Musik genau so, wie schlecht geschriebene Aufsätze, schlecht gebaute Häuser usw.[1])

§ 9

Von den Dreiklangsmöglichkeiten: a) bei einer Prim der Außenstimmen

Nicht leicht kann es geschehen, daß in der Mitte eines dreistimmigen Satzes die Außenstimmen zu einem Einklang zusammentreten. In Anbetracht dessen aber gerade, daß dem Außensatz vorteilhaftere Intervalle (8, 5, 3, 6) zur Verfügung stehen, müßte von einem solchen Einklang nun erst recht dasselbe gesagt werden, was für den Bereich des zweistimmigen Satzes bereits in II[1], 2. Abschnitt, § 23 festgestellt wurde, daß nämlich der Einklang in der Mitte des Satzes allezeit zu leer wirkt.

§ 10

b) bei einer Oktav der Außenstimmen

Naturgemäß läßt eine Oktav der Außenstimmen den Dreiklang, an dem sie teil hat, nur unvollständig.

Die Hinzufügung einer der vollkommenen Konsonanzen würde zu den Klängen $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{1}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{5}$, 88 führen — zu der letzten Art von Bezifferung sei ein für allemal bemerkt, daß ein solches Nebeneinanderrücken gleicher Ziffern im Laufe dieses Werkes die Verdopplung des betreffenden Intervalles veranschaulichen soll —, die nicht nur an der eben durch die 8 verursachten Unvoll-

[1]) Wird doch auch im gewöhnlichen Leben eine Lage nie nur einfach hingenommen, wie sie uns entgegentritt, sondern auch beurteilt, wobei zur Grundlage des Urteils eben die möglichen anderen Lösungen derselben Lage dienen. Zum Beispiel: Ein gebrechlicher Greis betritt die Straßenbahn und findet keinen Platz; junge, gesunde Fahrtgenossen sehen dies, nehmen aber keine Rücksicht darauf. Zwar ist mit eben dieser Rücksichtslosigkeit gewiß auch eine Lösung der Lage gegeben, doch urteilen wir über die letztere nach Maßgabe der anderen möglichen Lösung und entscheiden daher gegen das Verhalten der jugendlichen Fahrtgenossen. Man sieht: auch in der Welt der Sittlichkeit wie in der Welt der Töne gibt es so etwas wie eine Stimmführung, bei der die zur Ausführung gebrachte Lösung nach möglichen besseren Lösungen beurteilt wird.

ständigkeit, sondern auch noch an der in dieser Lage besonders untauglichen eigenen Wirkung der mit ihr verbundenen Intervalle: des Einklanges oder der Quint, leiden. Denn gerade bei 8 muß der Einklang ebenso wegen der leeren Wirkung zurückgewiesen werden, wie er aus der selben Ursache auch in den Außenstimmen (s. den vorigen Paragraphen) zurückgewiesen werden mußte. Dasselbe gilt vom ähnlichen 88.

Aber auch die 5 offenbart bei 8 zu kraß noch ihr von Haus aus allzu begrenztes Wesen (vgl. II[1], S. 177 ff.), weshalb $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{5}$ in der Mitte eines dreistimmigen Satzes zurückgestellt werden muß. Wohl aber bietet die Dreistimmigkeit mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$ | $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{6}$ (bezüglich $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{8}$ | $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{6}$ s. unten §§ 12 und 13) Formen von taugliceren Ergänzungen zu 8, die allein durch den Gegensatz die Klänge $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{1}$ und $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{5}$ als die minder tauglichen bloßstellen.

§ 11

c) bei einer Quint der Außenstimmen

Da bei einer Quint der Außenstimmen $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{1}$ und $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{5}$ gemäß den beiden vorausgegangenen §§ 9 und 10, $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$ aber gemäß § 2 ausgeschlossen sind, bleibt zur Auffüllung nur noch die Terz, also $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$ übrig. Schon diese Einschränkung allein bestätigt das sozusagen Nichtumgängliche des Quintintervalles, wie es zum erstenmal schon der zweistimmige Satz enthüllte; dazu kommt noch, daß der Zugang zur 5 gemäß den Stimmführungsgesetzen des zweistimmigen Satzes von Haus aus erschwerter ist, als zu den unvollkommenen Intervallen.

Spricht anderseits aber die Quint die letzte Dreiklangsgrenze des gegebenen Grundtones aus und versteht sich demnach, daß schon gemäß dem Gesetz der Obertonreihe neben der Quint nur noch die Terz bestehen kann, so ist auch schon durch die bloße Stimmführung des dreistimmigen Satzes mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$ die vollendetste Verkörperung eines Dreiklangs gegeben, bei dem der tiefste Ton wirklich Grundton ist.

Und so erscheint denn noch hinter dem Erfordernis der Dreiklangsvollständigkeit hier plötzlich ein neues auf dem Plane, nämlich das Postulat der *Grundtonhaftigkeit des tiefsten Tones*. In der Tat ist es so, als würde jeder tiefste Ton, um das Gesetz der Natur zur Erfüllung zu bringen, selbst vor allem Grundton eines $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$-Klanges werden wollen (bezüglich $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{5}$ s. unter § 12). Eins mit der Natur und gleichsam ihr Widerhall nur spiegelt unsere Seele dieses Gesetz in sich eben so wider, daß wir bei jedem tiefsten Ton fürs erste Grundtonwert anzunehmen geneigt

sind, ein geheimer Trieb, der seine vollsten Blüten freilich erst im freien Satze treibt (s. auch Bd. I, S. 332 ff.).

So sicher es aber auch ist, daß der $^{5}_{3}$-Klang vermöge der Erfüllung beider Erfordernisse, der Dreiklangsvollständigkeit und der Grundtonhaftigkeit des tiefsten Tones, an sich betrachtet die vollendetste Erscheinung vorstellt, und daß er, wie kein anderer Klang im strengen Satze, zugleich die vollkommene Selbständigkeit hervorzukehren und zu unterstreichen vermag, so empfiehlt es sich dennoch, einen ausschließlichen Gebrauch von $^{5}_{3}$ zu vermeiden, und zwar aus Gründen, die in der 5 selbst liegen und auch im dreistimmigen Satze nicht minder wie im zweistimmigen fortbestehen.

§ 12

d) bei einer Terz der Außenstimmen

Von den bei 3 an sich gegebenen Ergänzungsmöglichkeiten $^{3}_{1}$ | $^{3}_{8}$ | $^{3}_{5}$ | $^{3}_{6}$ | 33 stellt sich $^{3}_{1}$ wegen des Einklanges am unvorteilhaftesten dar; daß $^{3}_{5}$ die Erfüllung der Grundtonhaftigkeit des tiefsten Tones ebenso verbürgt wie $^{5}_{3}$ (s. § 11) ist selbstverständlich.

Der Klang $^{3}_{8}$ empfiehlt sich trotz der durch die 8 verursachten Unvollständigkeit. Entscheidend hiefür ist, daß die Terz vermöge ihrer Abstammung (vgl. II[1], S. 171) unserer Vermutung der Grundtonbedeutung des tiefsten Tones zumindest nicht entgegentritt, ja sie eher fördert, und daß nun auch die 8 (s. oben § 10) uns an dieser Vermutung nicht hindert, so daß mit $^{3}_{8}$ dem tiefsten Tone seine Grundtonhaftigkeit gewahrt bleibt.

Mit der Sext tritt die Terz zu einem vollständigen Dreiklang in Form von $^{3}_{6}$ zusammen, der aber zum Unterschied von $^{5}_{3}$ im Zeichen der Sext (s. den nachfolgenden Paragraphen) steht.

Sobald aber die Terz selbst verdoppelt wird, gelangen wir selbstverständlich wieder nur zu einem unvollständigen Klang, dessen Notierung ich gemäß dem im § 10 Gesagten mit 33 wiedergebe. Zwar hat nun auch dieser Klang den Vorzug der Terz, doch anderseits aber auch den Nachteil, daß bei den günstigeren Ergänzungsmöglichkeiten: $^{3}_{5}$ | $^{3}_{6}$ | $^{3}_{8}$, die mit 5, 6, 8 der Terz eben wünschenswertere Gegenstücke bieten, gerade ein schon an sich so scharf geprägtes Intervall, wie es die Terz ist, zur Verdopplung gelangt. Sicher wird daher eine solche Verdopplung überall dort als überflüssig empfunden werden, wo sich nicht durch die übrige Stimmführung, das ist durch das Vorausgegangene und Nachfolgende, unserem Gefühl eine strengste, geradezu unvermeidliche Notwendigkeit hiefür mitteilen wird.

§ 13

Da $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{1}$ in gleichem Maße am Einklang wie an der Sext leidet, bleiben als taugliche Verbindungen nur $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{8}$ und 66 übrig. e) bei einer Sext der Außenstimmen

Als Umkehrung der Terz (vgl. II[1], S. 114) widerspricht die Sext schon von vornherein aber der Grundtonhaftigkeit des tiefsten Tones (s. oben § 11). Dieses trifft folgerichtig dann auch bei allen Verbindungen mit 6 zu, ohne Unterschied, ob der Dreiklang vollständig oder unvollständig ist. Somit gibt denn auch schon der dreistimmige Satz Gelegenheit, dem künstlichen und künstlerischen Reiz des $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$-Klanges auf die Spur zu kommen. Und es ist durchaus nicht ohne Wichtigkeit festzustellen, wie bei $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$ unser Gefühl die zunächst sich aufdrängende Vermutung einer Grundtonhaftigkeit des tiefsten Tones zu überwinden hat, um sodann erst die künstlerisch spannende Arbeit der Umkehrung zu besorgen, das heißt, auf diese Weise nachträglich einzubringen, was durch Nichterfüllung jener Vermutung verlorengegangen ist.

Dem Klang $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{8}$ kann immerhin der Vorzug der 8 nachgerühmt werden, die in der Tat die Sext ja besser beleuchtet, als in 66 die verdoppelnde Sext.

§ 14

Wenn wir nun endlich die Ergebnisse der obigen Paragraphenreihe § 9—13 sichten, gelangen wir zu folgenden Schlüssen: Schlüsse aus den obigen Betrachtungen

Ganz zurückzuweisen sind in der Mitte die Klänge $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{1}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{1}$ sowie 88, $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{8}$ und 55; nur zu dulden sind $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{1}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{1}$, so daß als anwendbar übrigbleiben:

$\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$ und $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$, die vollständig sind;

$\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$ und $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{6}$, die zwar unvollständig sind, dennoch aber das vorzügliche Verdopplungsintervall der naturentsprechenden 8 aufweisen, und endlich

33 und 66, denen allerdings unter gewissen Umständen, sofern nämlich deren dringende Notwendigkeit nicht wirklich erwiesen ist, der Fehler anhaftet, statt der Oktav gerade die weniger geeigneten Verdopplungen gebracht zu haben.

Entnimmt man daraus nun außerdem, wie

die Terz in vier Klängen: in $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$ und 33,

die Sext nur in dreien: in $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{8}$ und 66,

die Oktav in zweien: in $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$ und $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{6}$ und endlich

die Quint gar nur in einem Klang: $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$ auftreten, so erhält man

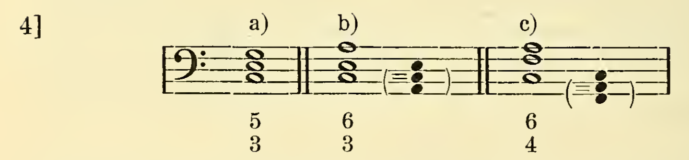
auch durch diesen Überblick die nachdrücklichste Bestätigung für die Überlegenheit der Terz und Sext gegenüber den vollkommenen Konsonanzen, ein Ergebnis, das schon der zweistimmige Satz verkündet.

Nicht minder deutlich offenbart sich uns dadurch aber auch die breitere Anwendungsmöglichkeit der Terz vor jener der Sext, so wie der Oktav vor der der Quint, was für den Bereich des dreistimmigen Satzes auch wieder nur die Erfahrung des zweistimmigen bestätigt.

Endlich zeigt sich das Bedenkliche der Quint in ihrer bloß einzigen Verwendungsmöglichkeit wohl am krassesten.

Nun begreift man aber auch, weshalb ich in § 1 die Grundsätze des zweistimmigen Satzes auch im dreistimmigen als durchaus noch fortlaufend erklären durfte und mußte.

Zum Beschluß sei für das Satzbauen in der ersten Lernstufe noch ein Behelf angemerkt, der, zwar aus der Harmonielehre bezogen und scheinbar bloß gedächtnisstärkend, in Wahrheit mit anderen Worten umschreibt, was hier soeben als rein kontrapunktisches Ergebnis ans Licht getreten: Gleichviel, ob vollständig oder unvollständig, münden alle Klänge, die der dreistimmige strenge Satz überhaupt zuläßt, in die Vorstellung von nur zwei Dreiklangsbezirken (s. unten Fig. 4 bei a) und b), von denen der zweite um eine Terz tiefer als der erste liegt; der um eine Quint tiefer befindliche Dreiklangsbezirk (s. unter c) bleibt ganz außer Spiel:



Die auf dieses Fragengebiet bezüglichen Ausführungen von Fux lauten (S. 87):

„Aloysius: Am ersten ist zu merken, daß in jedem Takt der harmonische Dreyklang anzubringen ist, wenn solches nicht andere Umstände verhindern.

Joseph: Was ist der harmonische Dreyklang?

Aloysius: Es ist ein System, so aus der Terz und der Quinte bestehet.
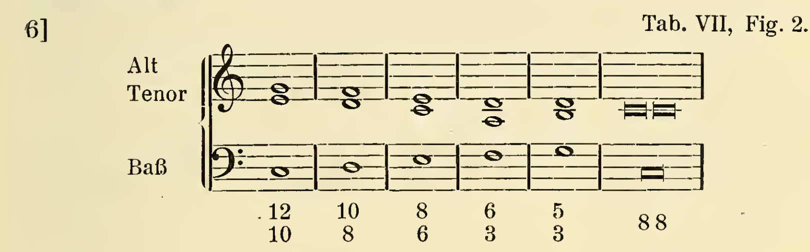


Joseph: Aber was sind das vor Umstände, welche manchmal verhindern, diesen Dreyklang anzubringen?

Aloysius: Es ist öfters der Wohllaut des Gesangs die Ursache, daß bisweilen an statt des Dreyklangs eine andere Consonanz, entweder die

Sexte oder die Oktave pfleget gebrauchet zu werden: Manchmal muß man auch, um zwey unmittelbar aufeinander folgende Quinten und Oktaven zu vermeiden, den Dreyklang weglassen, und an statt der Quinte die Sexte, oder die Oktave, oder beyde zugleich nehmen, wie ich in folgenden Exempeln zeigen will:“

6] Tab. VII, Fig. 2.

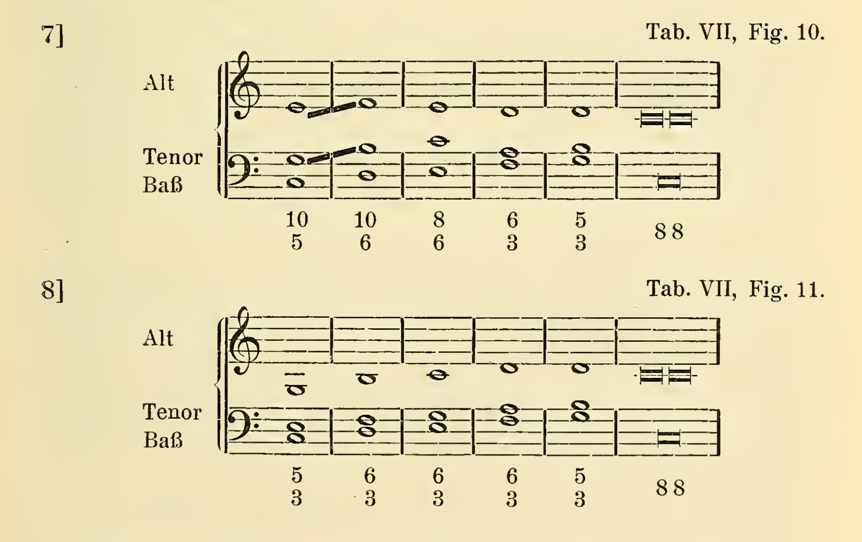


Die besondere Fassung gleich des ersten Taktes erörtert und verteidigt Fux wie folgt (S. 88—89):

„Hast du nicht gesehen, daß der Baß desselben Exempels beständig stufenweise aufsteiget? Derowegen haben die anderen Stimmen vom Baß entfernet sein müssen, damit Raum vorhanden ist, daß die Stimmen in der widrigen Bewegung einander entgegen gehen können.“

Damit betont Fux die Notwendigkeit, etwaigen in der Folge drohenden Stimmführungsschwierigkeiten unter Umständen auch durch eine entsprechende Anlage schon des ersten Taktes vorzubeugen.

Indessen läßt er es durchaus nicht bei dieser einen Erklärung bewenden, vielmehr schickt er obigem Beispiel, nur um so genau als möglich dessen erste Anlage zu erhärten, eigens noch zwei andere Möglichkeiten nach:



Zum ersten dieser Beispiele bemerkt Fux (S. 89):

„Ich mißbillige diese Exempel eben so sehr nicht; aber du siehest, daß im ersten Exempel vom ersten Takt zum andern, alle drey Stimmen
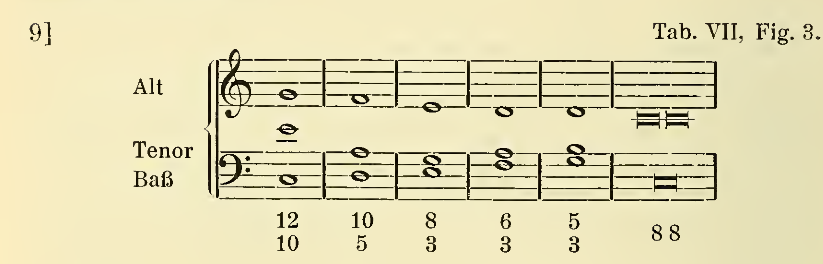
im Aufsteigen, theils stufenweise, theils durch einen Sprung fortschreiten, welches wohl schwerlich ohne einige Unrichtigkeit abgehet, wie hier in der Stimme des Tenors in Ansehung des Alts vom ersten Takt zum andern geschehen, und sich also verhalten."

Hier ist es also die unparallel-gerade Fortschreitung zur Quint (s. unten § 22), die durch die Stimmführung bei Fig. 6 (Tab. VII, Fig. 2) vermieden werden sollte. Zum zweiten Beispiel aber äußert sich Fux (S. 92):

„Weiter nichts, als daß die Sexten im Aufsteigen in Thesi etwas hartes haben. Die Sexten, die in Arsi stehen (welche in dieser Gattung keine Stelle haben), sind noch erträglicher, weil sie nicht so stark ins Gehöre fallen, . . ."

Demgegenüber nun aber, daß bei Fig. 6 (Tab. VII, Fig. 2) ein vollständiger Dreiklang $\frac{5}{3}$ immerhin auch im zweiten Takt hätte angebracht werden können, wie:

9] Tab. VII, Fig. 3.



findet er zu erklären nötig:

„Dieser Gedanke gefällt mir gantz wohl, und dein Exempel kann auch nicht verworffen werden. Allein wer siehet nicht, daß das erste, nämlich mein Exempel, mehr der Natur, Ordnung und Veränderung gemäß sey? Mit der Natur und Ordnung kommt es wohl überein, weil in selbigem der Tenor schön, Stufenweise ohne Sprung, bis zum dritten Takt mit eingeschlossen, absteiget, . . ." Und etwas weiter: „Nun muß ich auch auf das kommen . . ., nämlich auf die Ursach, warum mein Exempel mehr Veränderung hat. In jenem ist A in der Stimme des Tenors nur einmahl, in diesem Exempel aber zweymal zu finden . . . Auf diese Veränderung muß man sehr starck sehen, welches ich dir ein vor allemahl will gesagt haben."

Mit wie schönen Worten weiß da der Meister auf verborgene, scheinbar belanglose Triebe der Stimmführung aufmerksam zu machen, wie, daß auch einer Mittelstimme (hier dem Tenor) das Recht auf fließenden Gesang gewahrt bleiben müsse oder daß ihr eine Monotonie im weiteren Sinne (vgl. I, 2. Abschn., § 21) zu ersparen sei. Dem Lernenden mögen diese Gegenüberstellungen Fuxens noch außerdem aber mit zum stärksten Beweise des oben im § 8 Ausgeführten dienen, wie eine jeweilig gegebene Lösung in einer bestimmten Lage nur dann gut, also auch schön wirkt, wenn sie den Vergleich mit anderen möglichen Lösungen siegreich besteht, was aber zur Voraussetzung hat, daß auch die letzteren in unserer Vorstellung gegenwärtig sind.

Wieder aber von anderen Gründen, weshalb gelegentlich eine Vollständigkeit des Dreiklangs ausbleiben kann und darf, spricht Fux bei anderen Gelegenheiten. Hieher gehört das bereits in I, 2. Abschn., § 2 angeführte Verbot: „. . . ohne dringende Noth die Gräntzen der fünf Linien zu überschreiten"; ferner der Hinweis auf die durch den C. f. bewirkte Zwangslage der Aufgaben (S. 95): „Hätte aber die Nothwendigkeit

des Choralgesanges mir die Freyheit zu setzen nicht eingeschränket, so glaube ich, daß die Composition an vielen Orten hätte mehr mit dem harmonischen Dreyklang können bereichert werden“ usf. usf. — Die Überlegenheit der unvollkommenen Konsonanzen 3 und 6 gegenüber den vollkommenen (s. oben § 14) drückt Fux (schon zum zweistimmigen Satze, S. 66) mit mehr andeutenden als ausschöpfenden Worten aus: „Du sollst also wissen, daß die unvollkommenen Consonanzen harmonischer sind als die vollkommenen . . .“ usw.

Selbstverständlich nimmt Fux beim $^{6}_{3}$-Akkord keine Rücksicht darauf, ob die Quart eine reine oder übermäßige ist. Doch trägt er den Grund dieser Übung erst zum vierstimmigen Satze nach, wo es auf Seite 109 heißt: „Es ist aber zu erinnern, daß das Wesen der Consonanzen und Dissonanzen nach Beschaffenheit des Grundtons abgemessen wird, es mag in den mittleren Theilen darzwischen liegen, was da will, wenn nur die Fehler vermieden werden, als zwey auf einander folgende Quinten und Oktaven.“ Vergleiche dazu auf Seite 116 (zur Synkopengattung des vierstimmigen Satzes): „. . ., und du mußt wissen, daß die Quarte in Mittelstimmen, entweder gar nicht in Betrachtung gezogen wird, oder die Stelle einer unvollkommenen Consonanz vertritt.“

Noch sei außerdem ausdrücklich erwähnt, daß Fux keinerlei unterscheidende Benennungen im Gebrauch hat; sein einziger Fachausdruck ist bloß der „harmonische Dreyklang“ oder kurzweg „Dreyklang“, dessen Inhalt ja oben bereits erläutert wurde. Selbst Bezeichnungen, wie zum Beispiel „unvollständiger“ oder „unvollkommener“ Dreiklang (s. unten bei Albrechtsberger) sind ihm fremd; so stark wirkt sich in ihm bloß das kontrapunktische Denken aus. Alles bedeutet ihm eben die Stimmführung allein, und ihren Notwendigkeiten gegenüber erscheint ihm jegliche weitere Unterscheidung offenbar als überflüssig. Diesem Standpunkt widerstreitet aber nicht, wenn er sich gelegentlich auch über einen Klang im besonderen, wie zum Beispiel auf Seite 93 über $^{3}_{1}$ äußert: „Hernach macht auch der Tenor mit dem Baß einen Einklang, welcher weniger zur Harmonie beitraget als die Oktave.“ Endlich sei aber noch bemerkt, daß Fuxens Beispiel, Tab. VII, Fig. 2 (Fig. 6), seither durch fast alle Lehrbücher des Kontrapunkts die Runde gemacht hat. Gleichviel, ob die Verfasser das Eigentum des Altmeisters ausdrücklich feststellen oder nicht (wie es zum Beispiel bei Cherubini der Fall ist), sie benutzen es immer wieder zu demselben Zwecke, die Grundsätze der Stimmführung im dreistimmigen Satze daran zu erläutern.

Albrechtsberger bedient sich zum dreistimmigen Satze folgender Fachausdrücke (S. 79ff.; vgl. auch S. 26): „Wenn zu einem Grundtone die reine Quinte und die kleine oder große Terz genommen wird, so heißt es zusammen: der harmonische vollkommene Dreyklang, trias harmonica perfecta. Wenn eine kleine oder große Terz mit einer kleinen oder großen Sexte zum Grundtone gemacht wird, ist es ein unvollkommener harmonischer Dreiklang, trias harmonica imperfecta, . . .“ usw. Aus dem von ihm selbst beigegebenen Beispielen geht noch außerdem hervor, daß er überhaupt alle Akkorde als „vollkommene Akkorde“ begreift, die 8, 5, 3 (nur nicht 6!) enthalten, mögen sie im übrigen vollständig oder unvollständig sein. Im letzten Falle spricht er dann allerdings auch von einem „verdoppelten Zweyklang im a trè“ (oder von einem „verdoppelten Dreyklang im a quattre“), „welche alle gut und, um Fehler zu vermeiden, erlaubt sind“.

Schon diese Kunstausdrücke allein erweisen Albrechtsbergers starkes Gefühl für die verschiedenen Werte der Quint und Sext vom rein kontrapunktischen Standpunkte aus. Und gar seine Auffassung der vollkommenen

Akkorde drückt immerhin eine Ahnung auch schon davon aus, wie im Gegensatze zur Sext die Terz eine Vermutung zugunsten der Grundtonhaftigkeit des tiefsten Tones im Sinne des vollständigen Dreiklanges $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$ (s. oben §§ 11 und 12) begründet.

Auf Seite 78 ff. bemerkt Albrechtsberger: „Die Secunden-, die Quarten-, die Septimen- und die Nonen-Accorde, auch die, die hier oben mit NB. bezeichnet sind, können in der ersten Gattung nirgends gebraucht werden, weil sie dissonierende Accorde sind; denn hier, und im vierstimmigen Satze sind nur die zween vollkommenen und dreyerley Sexten-Accorde, wobey die Sexte niemals überflüssig oder vermindert sein darf, aus jeder Tonart erlaubt. Auch bleiben die Terz-Quarten $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{3}$, Quart-Sexten $\begin{smallmatrix}8\\6\\4\end{smallmatrix}$ und die wesentlichen Septimen-Accorde: $\begin{smallmatrix}\flat 7\\5\\\sharp 3\end{smallmatrix}$ hier noch alle ausgeschlossen.“

Außerdem gibt Albrechtsberger auf Seite 75—77 eine ausführliche Tabelle aller möglichen dreistimmigen Klänge, wie sie nur der freie Satz allein zu gebrauchen in die Lage kommt, doch wieder aber, wie schon so oft, ohne den geringsten Versuch einer Erklärung, weshalb nur die ganz bestimmte Art von Dreiklängen im strengen Satz erlaubt, dagegen eine weit größere Zahl erst dem freien vorbehalten ist. Verrät seine Darstellung solcherart, daß er die Lehre vom strengen Satze immerhin in der unmittelbaren Nähe des freien halten wollte, so geht anderseits daraus hervor, daß ihm das Rätsel, wie denn der strenge Satz mit dem freien zu vereinen sei, zwar naheging, er gleichwohl aber dafür noch keine Lösung zu finden wußte, wenn man nicht anders eben die einer näheren Begründung entbehrende Gegenüberstellung von Erscheinungen des freien und strengen Satzes, wie sie bei ihm zu sehen ist, auch schon als Lösung, ja die Lösung des Rätsels anerkennen will. So kommt es denn also, daß er schließlich erklärt (S. 81): „Uebrigens bekommen die übrigen Tacte, wie ich schon oben gesagt habe, nun folgende Accorde: $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$ meistenteils; oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{6}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{10}{3}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$, wenn diese letzteren nicht empfindliche Noten sind.“

C h e r u b i n i gibt nebst dem Beispiel von Fux (s. oben) auch dessen Lehre weiter (S. 27, 1. Regel, Ex. 81 und 82), nur daß er von einem „vollständigen Dreiklang“ statt von einem „vollkommenen Dreiklang“ spricht. Mit dem Verbot von $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$ befaßt sich außerdem ausdrücklich Regel 6 auf Seite 29. (Wegen der unvollständigen Akkorde s. unten Zitat § 18.)

B e l l e r m a n n (S. 188 ff.) folgt Fuxen am strengsten wohl insofern, als er, ihm nach, den Begriff des Dreiklanges ausschließlich nur auf $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$ angewendet wissen will. Zwar führt er im weiteren Verlaufe auch sonst noch alle möglichen Verdopplungen einzeln an, jedoch hütet er sich dabei — auch hierin wieder ganz im Sinne Fuxens — die Frage auf eine bestimmte Lösung festzulegen, erklärt dann aber schließlich ohne jede Begründung (S. 190 ff.): „Es sind aber diejenigen Verbindungen, in welchen der Baßton durch die Oktave verdoppelt wird (er meint nämlich $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{5}$(!), $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{6}$), diesen drei zuletzt genannten (worunter er $\genfrac{}{}{0pt}{}{10}{3}\left(=\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{3}\right)$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{6}$ und $\genfrac{}{}{0pt}{}{12}{5}$ versteht) vorzuziehen.“ Seltsamerweise wendet Bellermann selbst gegen eine Verdopplung durch den Einklang nichts ein und setzt nur voraus, daß sich diesem ein günstiger Abgang (II^1, S. 298) darbiete.

§ 15

Von der verschiedenen Bedeutung der Klänge im strengen und freien Satz

Je mehr aber der dreistimmige Satz gegenüber dem zweistimmigen an Klangfülle zugenommen hat, desto mehr scheint er — zumindest für den ersten Blick — zugleich dem freien Satz um vieles nähergekommen zu sein. Kein Zweifel, daß man beim Anhören auch nur einer kleinen dreistimmigen Aufgabe — man sehe unten die Aufgaben und vergleiche hiezu das bereits im Band I, S. 198 ff. im Kapitel: Stufe und Kontrapunkt Ausgeführte — schon dazu neigt, in deren konsonante Klänge allerhand Stufen hineinzuhören. Und zwar ganz besonders empfindlich zeigt sich unser Ohr scheinbaren Kadenzen sowie Wirkungen gegenüber, die, zumal mit der Sext als Umkehrungsintervall verknüpft, verschiedene Assoziationen des freien Satzes (wie zum Beispiel von Vorhalten oder Durchgängen) wecken.

Indessen erklärt sich jene Neigung in einfacher Weise dadurch, daß wir in sämtlichen Kompositionen, die wir zu hören bekommen, doch niemals den „strengen" Satz im Sinne bloß der Aufgabenwelt, sondern eben schon einen wirklich freien, auf Stufen gegründeten hören, und daß wir daher, das ist durch solches Vertrautsein mit den Stufen, wohl ganz von selbst in uns auch die Fähigkeit zu Verknüpfungen und Vergleichungen ausbilden, die uns dann auch überallhin begleiten und in uns jederzeit wiedererwachen, wo immer wir auf Musikalisches überhaupt, und sei es auch nur auf eine Aufgabe des strengen Satzes, stoßen. Desto schwerer fällt es, sich von den Gründen Rechenschaft zu legen, die uns die frühere Neigung hinterher nur als einen Irrtum erkennen lassen. Zunächst — und dieses Grundes gedachte ich schon in Band I, Seite 200 — ist es die vom Standpunkt der Stufen aus wohl unverkennbare Sinn- und Zweckwidrigkeit im Gang der Harmonien, die gegen eine Annahme von Stufen spricht. Denn wie wir wissen, sind die Stufen mehr der Natur als der Kunst untertan; sie haben einen ursprünglich nur von der ersteren allein vorgeschriebenen Gang, und daher ist mit dem Wesen eines wirklich naturwahren Stufenganges eine absichtliche Unbefangenheit in der Klangfolge, wie sie in einem Gebilde des strengen Satzes zu finden ist, durchaus nicht vereinbar.

Die letzte Ursache aber freilich, weshalb die Dreistimmigkeit im strengen Satz nicht bis zur vollen Wirkung von Stufen vorschreiten kann, ist die, daß der erstgegebene C. f., wie er als Grundlage der Stimmführungsaufgabe gesetzt wird, doch eben schon selbst Auskomponierung eines Dreiklangs (unter Umständen mehrerer) ist, das heißt, daß sich in ihm (wenn auch auf horizontalem Wege) ein bereits bestimmter harmonischer Klang zur Erscheinung bringt (z. B. der Dreiklang f—a—c im C. f. von

Fux, s. unten Aufgabe Nr. 1; vgl. dazu noch II[1], S. 133—134 und 140—141).

Wie aber schon im zweistimmigen Satz die Erstgegebenheit des C. f. bestimmte Folgen nach sich ziehen muß, so zum Beispiel, daß dem Kontrapunkt gewisse Spuren von Gefolgschaft aufgedrückt werden, ähnlich äußert sie Folgen nun auch im dreistimmigen Satze, und zwar dahin, daß die Klänge der vertikalen Richtung in ihrer Eigenbedeutung hinter dem horizontalen Klangwesen zurücktreten müssen. Die horizontale Harmonie erweist sich eben stärker als die Beziehungen der vertikalen Klänge untereinander. Diese Wirkung, auf die uns zuerst der dreistimmige Satz aufmerksam macht — er hat dazu ja auch als erster Gelegenheit, sofern nämlich er zuerst jene Dreistimmigkeit vorführt, wie sie Inhalt und Körperlichkeit der Stufen ist (vgl. I, S. 197) — zieht sich, wie im weiteren Verlauf der Darstellung gezeigt wird, gleichsam als roter Faden durch alle ähnlichen Erscheinungen des strengen wie des freien Satzes. Es darf füglich als Hauptgrundsatz überhaupt ausgesprochen werden:

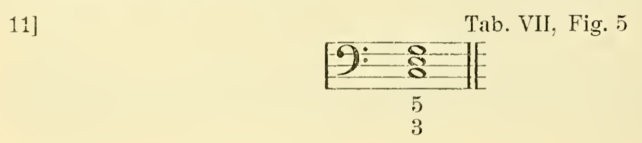
Jede geschlossene melodische Linie schwächt im selben Maße, als sie selbst die Auskomponierung eines bestimmten Klanges in horizontaler Richtung vorstellt, die in vertikaler Richtung sich äußernden Klänge in ihrer Eigenbedeutung ab.

Wie diese Erkenntnis insbesondere den Begriff der Stufen sowie der Formen befestigen und vertiefen hilft, wird hernach noch deutlicher zu zeigen sein.
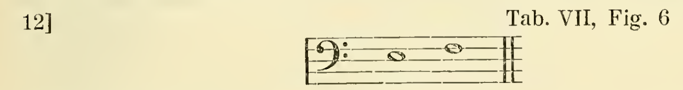
Aus den soeben dargestellten Gründen halte ich dann aber auch die folgenden, T. 3 und 4 der Fig. 6 (Tab. VII, Fig. 2) betreffenden Auslassungen des Altmeisters Fux (S. 88) für verwirrend, ja seiner eigenen, im übrigen doch so rein durchgeführten Lehre völlig widersprechend. (NB. schließt sich das nachstehende Zitat genau an das auf Fig. 9 bezügliche, s. § 14, an): „. . ., in welchem die Sexte vorkommt, welche die Note mi, die unten im Baß stehet, vor anderen Consonanzen gerne hat, wie schon anderswo gesaget worden, und ich wiederum noch deutlicher vortragen will. Man setze erstlich diese Figur der Sexte,



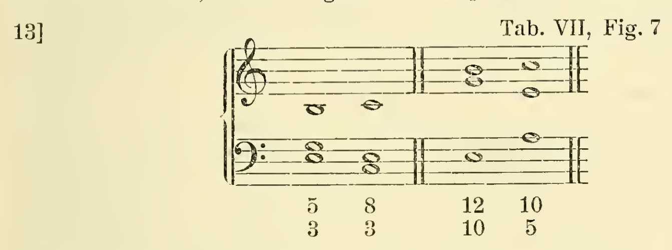
da die Note, so die Sexte ausmachet, gleichsam außer ihrem eigentlichen Satz an einem ungewöhnlichen Ort stehet, denn in ihrer ordentlichen Stelle sähe sie also aus:



Das C macht derohalben in der ordentlichen Stelle den harmonischen Dreyklang aus, welches, da es eine Octave höher stehet, die übrigen Theile aber bleiben, nothwendig eine Sexte sein muß. Dieses aber ist nur zu verstehen, wenn nach dem Mi das Fa folget, wie in diesem Exempel:
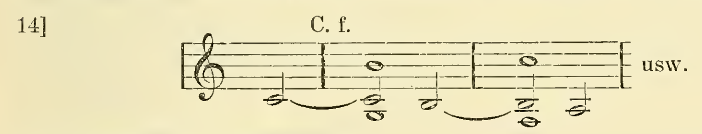


Wann aber das Mi anderswohin gehet, so ist mehr die Quinte als die Sexte zu nehmen, wie in folgenden Exempeln:“
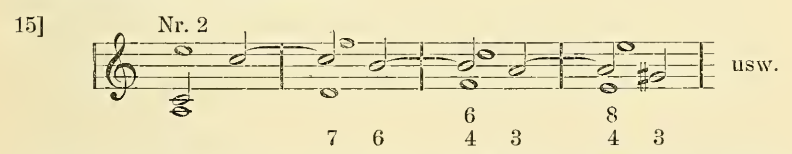


Nur durch die Annahme, daß Fux hier plötzlich dem Gefühl der Stufen erlegen ist, und zwar in Fig. 6 bei T. 3—4 dem Gefühl eines Sekundschrittes (I—II), und in Fig. 13 dem eines Terzschrittes (III—I) und eines Quintfalles (III—VI), läßt es sich verstehen, weshalb er zum gegebenen Grundton E im ersten Falle die Sext c, in den beiden letzten Fällen aber die Quint H anrät. Daß es nun aber gerade Fux ist, der mitten in der Kontrapunktlehre den Geist der Stufen anruft, also Harmonielehre treibt, kommt ebenso unerwartet, wie es bedauerlich ist, so sehr diese Wendung anderseits als erste Spur einer auch ihm aufdämmernden Ahnung der Stufenwelt einzuschätzen ist (s. Vorrede zu II[1]).

Weniger verwunderlich sind solche Fehler allerdings bei Albrechtsberger, so zum Beispiel, wenn er auf Seite 105—106 der folgenden zur Veranschaulichung eigens fehlerhaft zusammengefügten Synkopenbildung:



die nachstehende entgegensetzt:



und dazu bemerkt: „Der neunte Fehler ist wiederum ein unharmonischer Querstand im zehnten und eilften Tacte $\frac{\text{H}}{\text{F}}$ im Discant und Alt mit dem Tenor; diese übermäßige Quart-Ligatur H kann im dreystimmigen Satze auch nur mit der natürlichen großen Sexte D angebracht werden, wenn dieses H von der Tonart A moll, und nicht des C dur herstammt, wie bey Nr. 2 hier oben zu sehen ist.“

§ 16

Dem rein stimmführungsgemäßen Sinn der Klänge im strengen Satze folgt auch der Begriff der Tonwiederholung

Bekanntlich stellt die übliche Harmonielehre die Regel auf, bei Verbindung zweier Dreiklänge einen etwa vorhandenen gemeinsamen Ton oder zwei gemeinsame Töne in der bisherigen Lage, das ist bei denselben Stimmen zu belassen. Fürs erste scheint nun diese Regel dasselbe auszudrücken, was auch die Kontrapunktlehre mit der ihr eigenen Lizenz (vgl. II[1], S. 223 ff.) auszudrücken sich bestrebt, einen Ton nötigenfalls zwei-, sogar drei- oder viermal zu wiederholen, das heißt ihn auch wieder nur in der bisherigen Lage verbleiben zu lassen. Indessen ist die Gleichheit im Ergebnis jener Regel der Harmonielehre und der Lizenz der Kontrapunktlehre bloß eine scheinbare: es besteht vielmehr zwischen beiden ein grundsätzlicher Unterschied, denn während die erstere dem Schüler anbefiehlt, die gemeinsame Stimme liegen zu lassen, überläßt die letztere es einzig dem Ermessen des Ausführenden, ob er den Ton wiederholen oder einem künftigen Vorteil der Stimmführung zuliebe die Wiederholung nicht doch lieber noch durch eine andere, bessere Wendung ersetzen will. Solchermaßen macht also die Regel der Harmonielehre die Stimmführung gleichsam aus sich selbst entstehen, während die Kontrapunktlehre umgekehrt uns aus der Lage zu entscheiden überläßt, ob die Tonwiederholung anzuwenden sei oder nicht.

Der freie Satz, der trotz Stufen gleichwohl auch der Stimmführung ihr unabhängiges Wesen durchaus wahrt (s. II[3], freier Satz), setzt nun auch den Begriff der Tonwiederholung im Sinne eben nur des strengen Satzes fort. Indem er nämlich, dem Melodischen und den Diminutionen zuliebe, von Durchgängen und Vorhälten in allen möglichen prolongierten Formen und sonst noch von allerhand Freiheiten in Abbreviationen, in der Stellvertretung der Intervalle, Oktavlagen usw. Gebrauch macht, zeigt er die Tonwiederholungen, wie immer er sie auch verschleiere, ganz nur von den Bedürfnissen der jeweiligen Lage abhängig, genau so, wie dies auch im strengen Satze der Fall ist.

Die Übereinstimmung des strengen mit dem freien Satze nun in bezug auf die Handhabung der Tonwiederholung, die bei beiden in der gleichen Wahrung des unabhängigen Wesens der Stimmführung ihre Wurzel hat, setzt dann aber umso krasser jene Regel der üblichen Harmonielehre ins Unrecht, deren oben gedacht wurde. Wozu diese Regel, wenn sie nicht vor dem strengen und noch weniger vor dem freien Satze besteht? Wann und wo äußert sie ihre wirkliche Geltung, wenn weder der strenge noch der freie Satz sich an sie bindet? Sie ist ganz falsch und hat keine Berechtigung. Einfach genug erklärt sich dies aber damit, daß ja der ganze Plan der üblichen Harmonielehre, wie ich es schon in Band I, S. 223 ff. erwiesen, ein von Grund aus falscher ist, da

sie Stimmführung bei Stufen zu lehren unternimmt, ohne beider Wesen vorerst in Urbegriffen aufgezeigt zu haben. Und nur der Umstand, daß diese Art Harmonielehre, trotz offenbarer Widersinnigkeit und trotz krassestem Versagen in der Wirklichkeit, noch immer der lernenden Jugend zugemutet wird, bewog mich, von einer ihrer Irr-Regeln hier zu sprechen.

Auf den strengen Satz zurückkommend sei bei dieser Gelegenheit ausdrücklich erklärt, daß, wenn es nur der Vorteil der Linie fordert, sogar zwei Stimmen zugleich liegen bleiben dürfen. In den Aufgaben von Fux, VII 22 und VIII 4, finden wir zuweilen eine drei-, ja sogar eine viermalige Tonwiederholung.

§ 17

Wie sich aus der unabhängigen Wesensart der Stimmführung auch der Begriff der Intervallverdopplung ebenfalls nur im unbedingten Sinne ergibt

Indem der zweistimmige Satz parallel-gerade („offene") Oktavfolgen verbietet und die Oktav nur in Gegenbewegung zu bringen gestattet (II[1], S. 173 ff.), stellt er zum erstenmal den Begriff der Verdopplung auf, die ja dort, im zweistimmigen Satze, bei keinem andern Intervall außer der 8 sonst möglich ist. Er gründet diesen Begriff auf die Notwendigkeit der Vermeidung parallelgerader 8-Folgen, die Voraussetzung einer obligaten Stimmführung ist, und grenzt ihn so gegenüber dem Begriff der Verstärkung ab, die jenseits der obligaten Stimmführung umgekehrt gerade 8-Folgen benutzt.
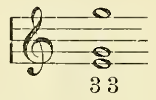
Der dreistimmige Satz macht nun eine Prolongation dadurch möglich, daß er Verdopplungen nicht nur der Oktav, sondern auch noch anderer Intervalle zuläßt, so der Terz und Sext. Wieder aber, wie im zweistimmigen Satze, ist die obligate Stimmführung Voraussetzung einer solchen Verdopplung. Daher fällt hier, sofern nur parallel-gerade Oktavfolgen zwischen allen drei Stimmen vermieden werden, jede Verdopplung einer 8, 3, 6 unter den Begriff einer zulässigen Verdopplung und nicht etwa einer unzulässigen Verstärkung.

Im strengen Satze daran festzuhalten fällt umso leichter, als hier die Stimmführung, weil stufenlos, ohnehin unbedingten Charakter zeigt. Jedes Intervall bleibt hier eben nur das, was es ist, also die Terz nur eine Terz, die Sext eine Sext usw., so daß eine Verdopplung der Terz oder Sext wirklich nichts anderes als nur eine Verdopplung der Terz oder Sext ist.

Aber auch im freien Satze, der der Stimmführung trotz Stufen Unabhängigkeit wahrt, deckt die letztere strengstens das unabhängige Wesen der Verdopplung. Es ist also dort in Erweiterung des strengen Satzes erlaubt, innerhalb obligater Stimmführung auch Oktaven, Terzen, Sexten zu verdoppeln, wie immer sie durch die Stimmführung ausgedrückt werden mögen, so daß von einem Verbot zum Beispiel einer Terzverdopplung (ausgenommen
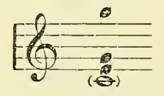
des aufwärtssteigenden Leittons), von dem die üblichen Lehren munkeln, niemals die Rede sein kann. Mag daher also im freien Satze, um bloß in Aufrissen zu zeigen, was die in II[3] angeführten Notenbeispiele ausführlich dartun werden, die nachstehende Verdopplung:

16]
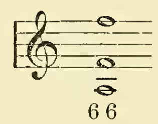


wenn die Logik der Harmonien uns auf die Stufe C raten ließe, vom Standpunkt dieser auch als eine Quintverdopplung:

17]
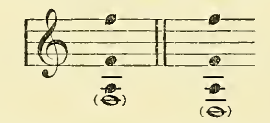


und ähnlich zum Beispiel:

18]



als eine Oktav- oder auch Terzverdopplung erscheinen, je nachdem F oder D als Stufe in Betracht käme:

19]



gleichviel folgt die Stimmführung zunächst unabhängig ihrem eigenen Wesen und bringt unbefangen solche Verdopplungen von Terzen und Sexten eben je nach eigenem Bedarf, während die Stufen sich darauf beschränken, die Auskomponierung überhaupt zu veranlassen und ihr Stufenlogik aufzuprägen.

§ 18

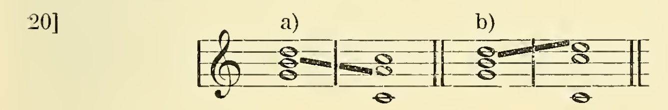
Verdopplungsverbot des aufwärtssteigenden Leittones

Von der Verdopplung ausgenommen ist einzig der aufwärtssteigende Leitton, dessen Begriff der reinen Stimmführungslehre angehört (vgl. II[1], S. 142 ff.); brächte doch seine Verdopplung bei dem ihm vorgezeichneten Weg zum Tonikaton parallele Oktaven oder Primen mit sich.

Die Frage aber, weshalb nicht auch der abwärtssteigende Leitton vom Verdopplungsverbot betroffen ist, erledigt sich wie folgt: Wenn dem Leitton im kontrapunktischen Sinne die Beziehung lediglich zum Tonikaton zugrunde liegt, das heißt, wenn beide Leittöne nur dann als solche in Erscheinung treten, wenn sie

den Tonikaton nach sich ziehen (wie es im strengen Satze am besten bei der Schlußformel — s. II[1], S. 232 und unten § 27 — zu sehen ist), so dürfte zwischen beiden Leittönen kraft dieser gleichen Bestimmung nun auch in Hinsicht eines Verdopplungsverbotes allerdings zunächst kein Unterschied gemacht werden. Nun aber deckt der dreistimmige Satz zum erstenmal einen wesentlichen Unterschied zwischen beiden Leittönen auf, der in weiterer Folge auch eine Beschränkung des Verbotes bloß auf den aufwärtssteigenden Leitton herbeiführen mußte. (Erinnert sei, daß im zweistimmigen Satze eine Verdopplung der Leittöne ja noch überhaupt nicht in Betracht kommen konnte und ebendeshalb dort auch jede Gelegenheit fehlte, sich irgendeines möglichen Unterschiedes beider bewußt zu werden!) Der dreistimmige Satz zeigt nämlich, daß der aufwärtssteigende Leitton, wenn er umgekehrt abwärts geführt würde, — s. nachstehende Figur bei a) — zu einem Ton käme, der überhaupt nicht mehr harmonischer Ton der Tonikaharmonie ist, während der abwärtssteigende Leitton auch noch dann, wenn er sich aufwärts wendet, — s. bei b) — immerhin zur Terz der Tonikaharmonie führt:

20]



Dem abwärtssteigenden Leitton stehen somit zwei Wege offen, und wenn er, wie gesagt, als Leitton im strengsten Sinne des Wortes sich zwar nur dann bewährt, wenn er wirklich zum Tonikaton führt, so behält er Leittonwert immerhin auch noch dann, wenn er aus diesem oder jenem triftigen Grunde schließlich einmal auch zur Terz der Tonikaharmonie emportritt. Dagegen gibt es für den aufwärtssteigenden Leitton nur einen Weg, nämlich den zum Tonikaton selbst, wenn er nicht anders ganz aus der Harmonie und damit aus seinem Urbegriff fallen soll. In diesem Sinne versteht es sich, daß eine Verdopplung des aufwärtssteigenden Leittons zu einer verbotenen Oktav- oder Primfolge führen müßte, daß hingegen eine etwaige Verdopplung des abwärtssteigenden Leittones noch durchaus nicht mit einer solchen Folge verbunden zu sein braucht.

Das Verdopplungsverbot des aufwärtssteigenden Leittons — lediglich aber nur dieses — übernimmt dann wieder auch der freie Satz, nur daß er den Leitton bei Gelegenheit verschiedener chromatischer Vorgänge in verschiedenen prolongierten Formen und Verwandlungen aufweist.

In der Frage der Verdopplungen steht Fux, wie ich dies schon in § 14 zeigte, auf dem Standpunkt unabhängiger Stimmführung so durchaus streng, daß er eigens noch eines ausdrücklichen Verdopplungsverbotes des aufwärtssteigenden Leittons zu erwähnen ja überhaupt nicht
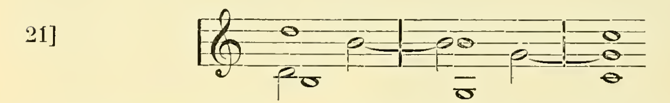
mehr für notwendig findet. Es genügt ihm offenbar, daß schon von selbst durch das reine Wesen der Stimmführung eine Verdopplung des letzteren ausgeschlossen bleiben muß.

Umso eifriger finden wir Albrechtsberger um diese Frage bemüht, wenn er auch, wie gleich zu sehen sein wird, offenbar nur durch sein beständiges Schielen nach dem freien Satze darauf gebracht wurde. So liest man schon gleich zur ersten Gattung des zweistimmigen Kontrapunkts (S. 27) eine erst zum vierstimmigen Satze gehörende Bemerkung, in deren Verlaufe er erklärt: „Eine andere (Regel des guten Gesanges) verlangt, daß man den siebenten großen Ton, welcher die empfindliche Note (Nota sensibilis) genannt wird, um einen halben Ton, nämlich in den achten, steigen, den vierten ordentlichen Ton aber, besonders in harten Tonleitern, in den dritten herabfallen lasse, ohne daß immer der verhoffte Accord folgen müßte.“ (NB. schließt sich daran das in II[1], S. 221 gebrachte Zitat.) Hier wird nun (mit einem anderen Fachausdruck) zwar vom aufwärtssteigenden Leitton gesprochen, zugleich aber auch von einem „vierten Ton“, dem Albrechtsberger Leittonwert in fallender Richtung offenbar nicht minder zuzubilligen neigt, wie jenem in steigender. Welche Verwirrung der Begriffe, hervorgerufen durch mangelhafte Durchdringung des Stoffes! Statt den Leitton im strengen Satze zunächst aus dem rein Melodischen zu begreifen (s. II[1], S. 142 ff.) und in der Folge dessen Urbegriff auch auf den Schluß eines zweistimmigen Satzes anzuwenden (II[1], S. 232 ff.), der von selbst dann zum ersten Gegenübertreten der im strengen Satze einzig möglichen und denkbaren beiden Leittöne führen muß, spricht er im strengen Satz von „ganzen und halben Kadenzen“ ganz im Sinne der Harmonielehre (V–I) und an obiger Stelle ebenfalls nur im Sinne der letzteren noch von einem angeblich anderen Leitton bei der Stufenfolge IV–I. (Die Lösung der ganzen Frage in II[3], Stimmführung.)

Ausdrücklich aber vom Verdopplungsverbot des aufwärtssteigenden Leittons spricht Albrechtsberger auf Seite 81 (s. das Zitat in § 14) und nimmt noch außerdem auf Seite 84 Gelegenheit, mittelbar darauf zurückzukommen, indem er zu zwei Verdopplungen, die er in T. 5 und 11 der hier unter Nr. 5 folgenden Aufgabe anbringt, bemerkt: „Das NB. bey dem H im Alt, und auch das bey dem Fis im Tenor bedeutet, daß es kein Fehler, diese zween Mi-Töne zu verdoppeln wäre; weil keiner von beyden das Semitonium Modi, Dis, ist.“

Ähnlich bildet er in einer Synkopenaufgabe des dreistimmigen Satzes auf Seite 104 eigens noch folgenden Verstoß:

21]

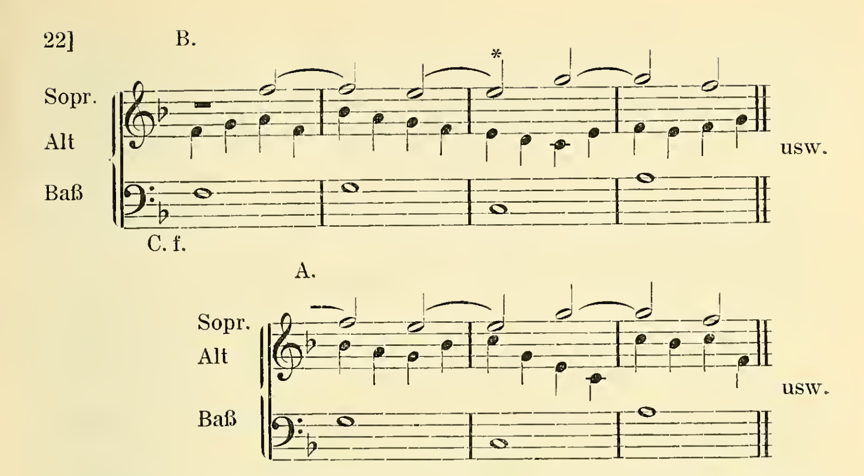


nur um bemerken zu können (S. 105): „Der (dritte) Fehler ist das folgende H im Alt, weil dadurch die empfindliche Note des folgenden C Akkordes verdoppelt worden ist, welche Verdopplung nur im Aufstreiche erlaubt wird.“

Vergleiche dazu auf Seite 362 zum fünfstimmigen Satze: „NB. wenn dieser (der siebente große Ton) auch eine Terz oder Sext wäre (als verdoppelter Grundton, nämlich als Oktave wird er in einer Mittelstimme geduldet), so bleibt er sowohl in fünf- als auch in mehrstimmigen Sätzen in guten Tacttheilen immer verboten.“

Und endlich sehe man Albrechtsbergers nachstehende Korrektur einer gegen das Verbot verstoßenden Stimmführung in einer Beethovenschen Aufgabe (Nottebohm S. 54):

22]

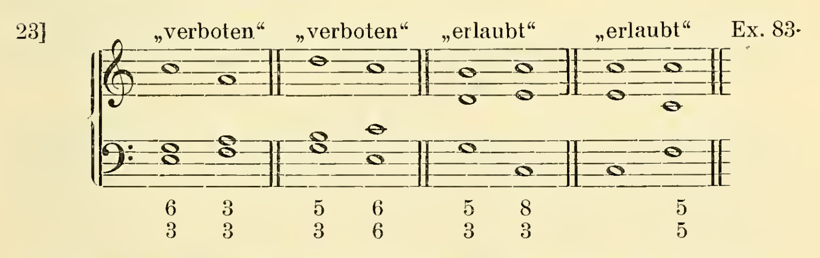


Wegen der jenseits des Leitton-Charakters sonst wohl gestatteten Verdopplung der Terz und Sext siehe Zitat § 14 usw. — Bemerkt zu werden verdient schließlich aber noch, daß Albrechtsberger im Rahmen des Verdopplungsverbotes nirgends mehr jenes angeblich anderen Leittones (IV–I) gedenkt, dessen er in so überraschender Weise auf Seite 27 erwähnte.

Cherubini (S. 28 f., 5. Regel): „In unvollständigen Accorden muß man sich hüten, die Terz oder Sexte in zwei Stimmen auf einmal hören zu lassen (zu verdoppeln). Dies ist verboten wegen ihrer Unvollkommenheit und weil die Harmonie zu arm erscheinen würde. Aus dem entgegengesetzten Grunde ist die Oktave und Quinte zu verdoppeln empfohlen, weil sie nämlich die vollkommensten Consonanzen sind. Doch auch diese Regel ist nicht ohne Ausnahmen; der guten Harmonie, der besseren Stimmenführung halber und endlich auch um noch gröbere Fehler zu vermeiden, kann man, wenn es kein anderes Mittel mehr gibt, auch die unvollkommenen Consonanzen verdoppeln.“
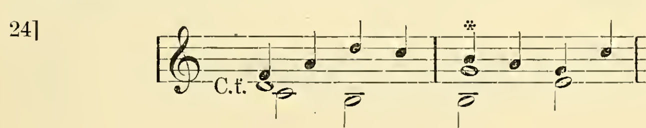
Beispiele nach der Strenge der Regel.

23]



Ebensowenig erwähnt auch Bellermann eines Verbotes der Leittonverdopplung ausdrücklich und wir finden bei ihm — allerdings unter besonders erschwerenden Umständen — eine solche vielmehr angewendet auf Seite 232:

24]



Dachte zwar Bellermann hier ohne Zweifel an die dorische Tonart, in der H eben kein Leiteton ist, so darf obige Folge der Klänge wohl auch schon in dieser als eine „Modulation“ nach C-dur angenommen werden, weshalb sich eine Verdopplung des H dann von selbst verbietet.

Anfang

§ 19

Von der Bildung des Anfanges

Zur Anfangsbildung eignen sich

a) von den vollständigen Dreiklängen nur:

$$\begin{matrix}5\\3\end{matrix}$$

da $\begin{matrix}6\\3\end{matrix}$ mangels vollkommener Konsonanzen auch trotz der Vollständigkeit des Dreiklanges zu Anfang ausgeschlossen bleiben muß; sodann:

b) von den unvollständigen Klängen in erster Linie:

$$\begin{matrix}8\\5\end{matrix} \mid \begin{matrix}8\\1\end{matrix} \text{ und } \begin{matrix}5\\1\end{matrix}$$

als Klänge, die immerhin zwei vollkommene Konsonanzen aufweisen (wegen des Vorranges der vollkommenen Konsonanzen s. II[1], 1. Abschn., § 21); in zweiter Reihe wohl aber auch schon Klänge mit unvollkommenen Konsonanzen:

$$\begin{matrix}8\\3\end{matrix} \mid \begin{matrix}10\\3\end{matrix} \mid \begin{matrix}3\\1\end{matrix}$$

allerdings aber erst dann, wenn gerade nur dadurch etwa schon in den allernächsten Takten ein wesentlicher Vorteil für die Stimmführung zu erzielen ist.

Fux gebraucht auch schon zu Anfang Klänge mit unvollkommenen Konsonanzen: $\begin{matrix}10\\8\end{matrix} \mid \begin{matrix}8\\3\end{matrix} \mid \begin{matrix}3\\1\end{matrix} \mid \begin{matrix}10\\1\end{matrix}$ recht häufig. Wohlgemerkt bedient er sich dabei aber für die dorische, phrygische und äolische Tonart der kleinen Terz,* während er umgekehrt einer solchen im Schlußakkord, wie später in § 27 zu sehen sein wird, ausweicht.

Albrechtsberger (S. 81): „Der Anfang und das Ende müssen also vollkommen seyn.“ Nach seiner Benennungsweise (s. o. § 14) bedeutet dies aber nicht, daß die Anfangsakkorde deshalb auch schon vollständig sein müßten. Daher konnte er auf Seite 79 schreiben: „. . . daß man die leeren Akkorde $\begin{matrix}8\\5\end{matrix} \mid \begin{matrix}5\\1\end{matrix}$ nur im ersten Takte setzen darf.“

Ähnlich wie Albrechtsberger auch Cherubini Seite 28, Regel 2.

Mitte

§ 20

Erinnerung einiger älterer Grundsätze

Je strenger die Aufgaben des dreistimmigen Satzes wirklich nur nach vokalen Gesichtspunkten allein durchgeführt werden sollen (vgl. II[1], S. 17), desto mehr hat man auf eine allezeit

passende Entfernung der Stimmen voneinander (vgl. II[1], S. 222) zu sehen.

Eine Stimmenkreuzung ist im Notfalle nicht nur zwischen zwei benachbarten, sondern sogar auch zwischen den beiden äußeren Stimmen immerhin gestattet.

Das Gebot der Mannigfaltigkeit der Intervalle, das im zweistimmigen Satze begründet wurde (vgl. II[1], S. 219 ff.), findet seine Prolongation nun auch im dreistimmigen. In diesem Sinne wird hier die Stimmführung umso besser sein, je mehr sie eine solche Mannigfaltigkeit vor allem im Satz der Außenstimmen ausprägt, womit sich meistens wohl auch eine Mannigfaltigkeit der Dreiklangserscheinungen überhaupt verbinden wird.

Fux (S. 71, schon zum zweistimmigen Satz): „Doch ist zu merken, daß man gerne die nächsten Schlüssel mit einander verbindet, damit die Beschaffenheit der einfachen Consonanzen von den zusammengesetzten desto leichter können unterschieden werden."
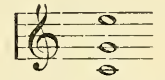
Entgegen seiner irreführenden Übung im zweistimmigen Satze bedient sich Albrechtsberger im dreistimmigen Satz — Not lehrt beten — bereits ungleich richtigerer Stimmenentfernungen, was mit auch als Gegenbeweis wider jene angeführt werden mag.

Cherubini (S. 28, 3. Regel): „... je mehr sie (die Stimmen) sich einander nähern, desto besser wird die Wirkung sein" usw.

§ 21

Von größter Bedeutung in Hinsicht der Wirkung ist es aber, bei der Zusammensetzung der Dreiklänge auf den Unterschied der engen und weiten Lage zu achten. Ich erinnere zunächst, daß nur die weite Lage des Dreiklanges der Natur entspricht, da allein in ihr das Vorbild der Obertonreihe, in der nämlich die Quint vor der Terz erscheint — s. I, § 39 ff. — zur genauen Erfüllung kommt: Von der weiten und engen Lage

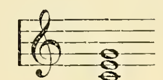
25]



Es ist, um die Natur zu deuten, damit nun etwa so, als würde diese der Terz, als gleichsam dem schwächeren Oberton, zumindest die Auszeichnung und den Schutz der Höhe gegenüber der stärkeren Quint angedeihen lassen wollen. Die Lage über der Quint, die Höhe ist es denn also, die der Terz die Aufmerksamkeit des Ohres sichert.

Setzt man nun der weiten Lage die dem künstlichen Bereich der Musik entstammende enge entgegen und ordnet die Quint über der Terz an:

26]



so fällt die unfehlbar das Ohr an sich ziehende Höhe gerade der Quint zu, die von Natur stärker als die Terz ist. Wenn es nun der Natur selbst widerstrebt, ein ohnehin Starkes überflüssigerweise noch zu verstärken und ebenso wieder auch ein ohnehin Schwaches überflüssigerweise zu schwächen, was genau genommen ja nur eine Art Selbstwiederholung wäre, die ihr immer fremd bleibt — so steht es dagegen einer künstlichen Kultur wie der Musik ohneweiters zu, je nach Bedarf dennoch auch solche Wirkungen anzustreben. Daher lerne der Schüler schon im Bereich der Aufgaben des strengen Satzes wahrzunehmen, wie die weite Lage allemal besonderen Nachdruck dem jeweilig höchsten Tone zuführt, einen Nachdruck, wie er demselben Tone als einer Mittelstimme in der engen Lage zu erreichen unmöglich ist.

Es versteht sich aber, daß, was hier in unmittelbarem Anschluß an das Vorbild der Natur zunächst nur von $\begin{smallmatrix}3\\5\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ gesagt wurde, in freier und künstlich erweiterter Übertragung nun nicht minder von $\begin{smallmatrix}3\\6\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}$ und endlich auch von den unvollständigen Dreiklängen $\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}3\\8\end{smallmatrix}$ gilt, bei denen ebenso wie bei den vollständigen eine enge und weite Lage zu unterscheiden möglich ist und die Versetzung in die Höhe zugleich Hervorhebung des betreffenden Intervalles bedeutet. Als *Kennzeichen der weiten Lage gelte somit die Terz*, und zwar unterschiedslos bei allen Klängen nur eben die Terz allein, wogegen die Intervalle 5, 6, 8 von vornherein Kennzeichen nur der engen Lage bleiben (vgl. hiezu Fig. 25 u. 26):

37]
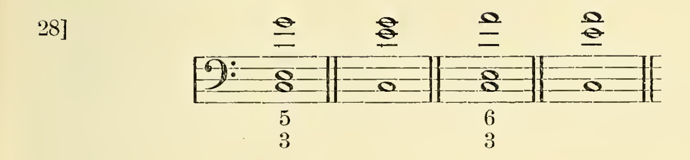
weit	eng	weit	eng	eng	eng
3	6	3	8	6	8
6	3	8	3	8	6

Man sieht daraus, welche Bedeutung dem Satze der Außenstimmen zukommt, der, von seinen verschiedenen anderen Bestimmungen abgesehen, allein auch über die weite und enge Lage entscheidet.

Ein anderes aber ist es, wenn man das Verhältnis der Mittelstimme zu den Außenstimmen ins Auge faßt: Zwar kann die Lage der Mittelstimme an der Tatsache einer weiten oder engen Lage nichts mehr ändern, dennoch täte man gut, auch von einer

inneren weiten Lage zu sprechen, wenn, wie die nachstehenden Beispiele zeigen:

28]



innerhalb einer engen Lage sich die Mittelstimme entweder zur Ober- oder Unterstimme in einem die Terz überschreitenden Verhältnis befindet.

Daß rein klanglich genommen die Oktavlagen besser verbunden erscheinen bei Fig. 25 als bei Fig. 28 bedarf keiner Begründung, nur mag gleichwohl ein noch höheres Erfordernis der Stimmführung gerade zu einer Fassung wie bei Fig. 28 drängen, in welchem Falle auch eine solche Lage, durch die Notwendigkeit gefordert, gut und schön erklingt.

Zugleich lehrt aber die Unterscheidung der engen Lagen im strengsten Sinne (Fig. 26) von solchen mit bloß innerer weiter Lage (Fig. 28), daß die Entfernung der Stimmen voneinander eine durchaus wirkliche zu sein hat; denn wie sollte zum Beispiel eine innere weite Lage festgestellt werden, wenn die Entfernungen bloß als figürlich gälten? Freilich tritt die Bedeutung dieser Frage beim dreistimmigen Satz erst noch wenig hervor, am ehesten vielleicht beim $\frac{6}{3}$-Klang, worüber näheres unten in § 23; schärfer schon treten die Unterschiede im vierstimmigen Satze auf, am schärfsten dann im freien Satze, wo die Grundsätze der weiten und engen Lagen nun auch auf die Vierklänge angewendet werden und überdies wohl auch das ganze Getriebe der Verstärkungen seine letzte Begründung in den Lagen und namentlich in der Wirklichkeit der Stimmen findet.

Noch sei endlich angemerkt, daß es zur guten Stimmführung gehört, mit den Lagen abzuwechseln, da eine Mannigfaltigkeit in der Entfernung der Stimmen voneinander oder, was dasselbe, der Wechsel in der Klangdichte das Ohr aufs wirksamste unterhält

§ 22

Von den erlaubten ungeraden Folgen

Daß Oktaven-Parallelen (8–8) auch im dreistimmigen Satze noch aus demselben Grunde wie im zweistimmigen verboten bleiben müssen und daß erst dadurch das obligate Wesen der Stimmen, die sonst in „Verstärkungen“ fortgingen, begründet wird, wurde schon in II[1], Seite 177 ff. erklärt und seither mehrmals wiederholt.

Aber auch für die Quinten-Parallelen (5—5) bringt der dreistimmige Satz noch keine Gegenwirkung auf. Während nämlich der freie Satz über Mittel verfügt, die beiden Quinten unter Umständen nur als einen harmlosen Zusammenstoß von Tönen erkennen zu lassen, die, weil sie zum Beispiel mit der Aufgabe eines Durchgangs, einer Nebennote und dergleichen betraut sind, am allerwenigsten ihre vertikale Beziehung zueinander in den Vordergrund stellen wollen, so daß in Wahrheit von einer Quinten-Parallele gar nicht die Rede sein kann, fehlt es dem strengen Satze noch an Mitteln, solche Verschleierungen zu erzeugen, weshalb eine Quinten-Parallele, die hier allezeit durchaus nur in ihrer unbedingten Bedeutung als solche genommen werden müßte, nun wieder aus demselben Grunde wie im zweistimmigen Satze unanwendbar bleibt.

Anders dagegen verhält es sich im dreistimmigen strengen Satze mit den unparallel-geraden Folgen, die, wie gleich gezeigt werden wird, unter gewissen Umständen bereits zugelassen werden müssen. Doch ist — um diesen sehr wichtigen und schon in II^1, Seite 196ff. ausgedrückten Gedanken zu wiederholen — mit der Zulassung von unparallel-geraden Folgen im dreistimmigen Satze durchaus nicht etwa eine „Ausnahme" von dem eigentlichen Hauptverbot gegeben, vielmehr verhält es sich damit so, daß der dreistimmige Satz die sonst üble Wirkung einer unparallel-geraden Folge bereits zu verbessern in der Lage ist und daß er daher wegen so glücklich veränderter Umstände nun ohneweiters eine Stimmenführung möglich macht, die, wenn der Satz bloß zweistimmig wäre, nach wie vor wegen der üblen Wirkung verboten sein müßte. Gibt doch im dreistimmigen Satze sowohl die Anwesenheit einer dritten Stimme überhaupt, wie weiter auch die Möglichkeit einer Dreiklangsvollständigkeit erst die Gelegenheit zu einer gleichzeitig verlaufenden Gegenbewegung, oder dazu, neue klangliche Eindrücke zu erzeugen, die stofflich stark genug sind, das Ohr von der übeln Wirkung der sonst verbotenen Folge abzulenken, sie gleichsam aufzusaugen (vgl. II^1, S. 174ff.).

Trotz grundsätzlicher Zulassung der unparallel-geraden Folgen ist es wieder aber die oben in § 8 bereits erörterte Verpflichtung, alle verborgenen Stimmführungsmöglichkeiten zu Zwecken des Vergleiches und der Prüfung heranzuziehen, die uns zwingt, eben auch die Lizenzen auf ihren bedingten Wert zu prüfen und die Werte der einzelnen abzustufen. Man kann es ganz genau bestimmen, ob und aus welchem Grunde die eine Lizenz tauglicher ist als die andere.

Die innere Nötigung von seiten der Stimmführung stets als erste und unbedingte Voraussetzung gedacht, hängt der Wert einer Lizenz einzig und allein nur davon ab, wieviel man von den Haupterfordernissen des dreistimmigen Satzes gleichwohl

noch zur Erfüllung gebracht hat, das heißt: die Lizenz wird umso besser wirken und als eine umso gerechtfertigtere erscheinen, je näher man sonst bei den führenden Regeln verblieben ist oder, was dasselbe, je kleiner der Schritt ist, den man — aus Not — von ihnen wegwagen mußte.

Betrachten wir nun so das Gebot des fließenden Gesanges (die Kausalität in horizontaler Richtung) sowie das der Dreiklangsvollständigkeit (die Kausalität in vertikaler Richtung) als die beiden Hauptpostulate des dreistimmigen Satzes und fügen noch außerdem die Gegenbewegung hinzu als ein schon durch sich selbst wirkendes Gegenmittel wider verbotene Folgen überhaupt, so ergibt sich nach obigem, daß man mit umso mehr Recht eine unparallel-gerade Folge angewendet haben wird, je mehr man darauf geachtet hat, daß:

1. um dem Gebot des fließenden Gesanges zu entsprechen, mindestens eine von den drei Stimmen sekundweise fortschreite;

2. um dem Gebot der Dreiklangsvollständigkeit zu genügen, der nächste Klang als ein vollständiger Dreiklang erscheine, und endlich

3. mindestens die dritte, an der verbotenen Folge selbst eben unbeteiligte Stimme in Gegenbewegung ausgreife.

Dazu sei im einzelnen noch folgendes bemerkt:

Ad 1. Im Grunde ist es wohl gleichgültig, welche der drei Stimmen den Sekundschritt ausführt, ob eine von jenen, die gerade die verbotene Folge machen, oder die an der letzteren unbeteiligte dritte Stimme. Doch sei erinnert, was schon aus Anlaß der „ottava battuta" in II[1], Seite 276ff. gesagt wurde, daß an sich wohl eher der tieferen als höheren Stimme ein größerer Schritt zukommt, woraus nun folgt, daß auch bei den Stimmen einer verbotenen Folge der in Frage kommende Sekundschritt besser der höheren als der tieferen Stimme vorzubehalten ist.

Ad 2. Bei der unparallel-geraden Folge zur 8 ist eine Vollständigkeit des Dreiklanges wegen der 8 schon an sich zu erzielen unmöglich; hält man nur sonst daran fest, daß, wie soeben ad 1 gesagt wurde, eher der Oberstimme ein Sekundschritt gegeben werden soll, so wird eine solche Oktav wohl nicht leicht anders entstehen, als wenn die zweite beteiligte Stimme einen Quart- oder Quintschritt macht:

29]



Dagegen ist die Dreiklangsvollständigkeit bei der unparallel-geraden Folge zur 5 an sich möglich und daher wohl auch anzustreben.

Ad 3. Nur eben die Gegenbewegung ist es, die der verbotenen Folge entgegenwirken kann, und nicht auch die Seitenbewegung; muß doch dieser schon wegen der ihr eigenen Ruhe die Kraft überhaupt abgehen, von der verbotenen Folge das Ohr irgendwie abzulenken.

Nun soll an einigen Beispielen das bisher Gesagte erläutert werden.

Bei einer Stimmenführung, wie zum Beispiel der folgenden:

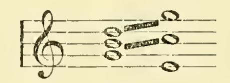
30] 

finden wir Vollständigkeit des zweiten Dreiklangs, Gegenbewegung der dritten Stimme und bei der unparallel-geraden Folge selbst das günstige Merkmal, daß die höhere Stimme im Sekundschritt fortgeht, während die tiefere (hier die mittlere) einen Terzsprung macht. Aus allen diesen Gründen stellt eine solche Stimmenführung eine an sich besser gerechtfertigte Lizenz dar als zum Beispiel die nachfolgende:

31] 

bei der es an Gegenbewegung überhaupt fehlt.

Bei einer Stimmenführung aber, wie zum Beispiel

32] 

fehlt zwar nicht der Sekundschritt, auch nicht die Gegenbewegung und die Dreiklangsvollständigkeit, dennoch tritt ihr Wert gegenüber dem des vorangegangenen Beispieles insofern zurück, als bei der unparallel-geraden Folge just die das Ohr am meisten anziehende höhere Stimme den größeren Sprung macht, während umgekehrt die tiefere den Sekundschritt bringt.

Noch verfehlter erscheint daher eine Stimmenführung, wie zum Beispiel diese:

33] 

Fast fühlte man sich versucht, eine Stufenleiter der Lizenzen von der am ehesten zu rechtfertigenden, daher besten, bis zu der am wenigsten zu billigenden und daher fernsten aufzustellen, wenn es nicht anderseits von noch größerem Vorteil wäre, in der Übung der Aufgaben jede Lizenz statt an sich vor allem eben aus

ihrer eigenen Lage heraus bloß bedingt zu beurteilen (s. o. § 8). Mit anderen Worten: verlangt die Stimmführung gelegentlich auch den Preis einer Lizenz, die von den Erfordernissen weiter entfernt ist, so hat man ihr den Preis getrost zu geben, nur wisse man, welchen man gegeben hat.
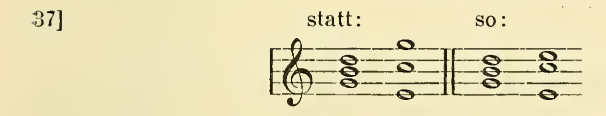
Bezüglich der bei den erlaubten unparallel-geraden Folgen vorkommenden Sprünge aber sei an dieser Stelle neuerdings auf die grundsätzlichen Bemerkungen in II[1], S. 118, 131 und 176 ff. verwiesen. Wäre es zwar auch im zweistimmigen Satze an sich wohl möglich gewesen, an den wenn noch so spärlichen, doch immerhin schon gegebenen Ursächlichkeiten abzumessen, ob nicht zum Beispiel statt:

34]

besser:

35]

sei — man weiß aber, daß der zweistimmige Satz unparallel-gerade Folgen überhaupt noch nicht zuläßt —, so können wir bei einem solchen Sprung im dreistimmigen Satze nur umso deutlicher als im zweistimmigen empfinden, welcher andere kleinere Schritt an der betreffenden Stelle möglich ist,[1]) zum Beispiel



Um verbotenen Folgen zu entgehen, wende man nach Möglichkeit Gegen- oder Seitenbewegung an, oder kreuze die Stimmen. Freilich bedarf die Gegenbewegung eines größeren Raumes, hat aber anderseits den Vorteil, daß sie die Dreiklänge bald in weiter, bald in enger Lage erscheinen läßt (s. o. § 21).

---

[1]) In diesem Sinne gewinnen wir zu den bereits in II[1], S. 176 ff., besonders aber S. 177—181 dargestellten Gründen des Verbotes unparallel-gerader Folgen noch einen neuen Grund. Aus der obigen Darstellung erklärt sich aber auch, weshalb ich bei Erörterung der Frage im zweistimmigen Satze von dem Grunde nur geheim empfundener Möglichkeiten noch nicht gesprochen habe: wahrnehmbarer wird dieser eben erst im dreistimmigen Satze!

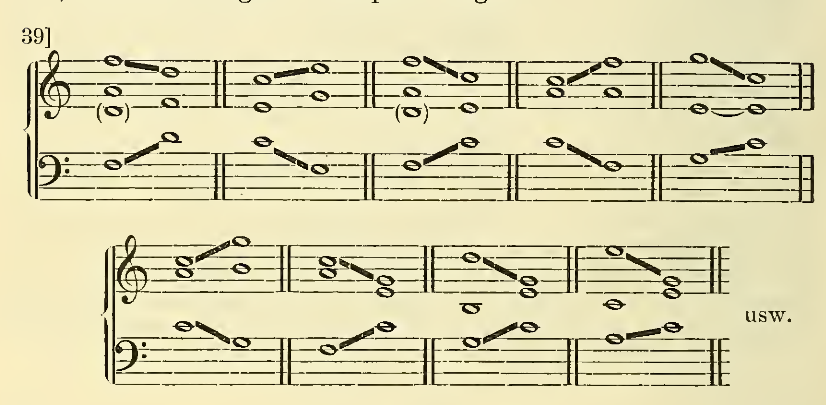
Und um endlich noch der Gefahr vorzubeugen, daß eine als geheim empfundene Möglichkeit der Stimmenführung gar mit jenem geheimen Intervall verwechselt werde, das, wie ich in II[1], S. 178 ff., sagte, die älteren Lehrer zur Rechtfertigung des Verbotes der sogenannten verdeckten Folgen überhaupt herangezogen haben, sei der Unterschied wie folgt festgestellt: Während das von mir als geheim bezeichnete Intervall doch wohl

Was aber die Stimmenkreuzung anlangt, so kann gelegentlich auch sie eine verbotene Folge verhindern, doch beachte man, daß sie unter Umständen umgekehrt eine solche erst entstehen machen kann, wie zum Beispiel:

38]

Die Antiparallelen weisen auch im dreistimmigen Satze dieselben übeln Wirkungen wie im zweistimmigen auf (s. II[1], S. 175). Noch einen weiteren Übelstand deckt die Dreistimmigkeit auf, denn wie folgende Beispiele zeigen:
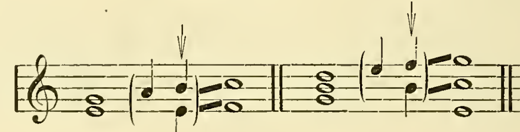
39]



verrät die Stimmenlage in jedem Falle ganz von selbst, daß noch zahllose andere Stimmführungsmöglichkeiten sich darbieten, die, weil sie den Außenstimmen die Folge leerer Oktaven, dem Satze die durch 8 aufgezwungene Unvollständigkeit der Dreiklänge ersparen und sonst auch weniger Raum in Anspruch nehmen, natürlicher und besser wirken als gerade die Antiparallelen. Im Sinne solcher als verborgen empfundenen zweckmäßigeren Stimm-

als durch Stimmführung und Harmonie zugleich ursächlich bedingt erscheint, bleibt die Quint, beziehungsweise Oktav, wie sie von jenen Lehrern aufgestellt wird, eben nur eine Verlegenheitsbildung, was am besten daraus zu entnehmen ist, daß, wie immer der Klang der Stelle laute, also auch wie in Fällen der Fig. 32 und 34, stets nur die Quint, beziehungsweise Oktav und kein anderes Intervall als verborgen angenommen wird, also:

36]

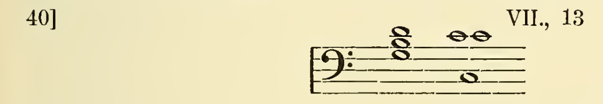


führungen weist daher unser Ohr die Antiparallele auch im dreistimmigen strengen Satze zurück.

In grundsätzlicher Fassung äußert sich zu dieser Frage Fux auf Seite 90: „Die Regeln sind nicht nur in Ansehung des Baßes, sondern auch der anderen Stimmen unter einander zu beobachten, wo es nur möglich ist, ob man sich schon nach solchen bey der Zusammensetzung mehrerer Stimmen nicht so genau richten kann, so gar, daß auch bey drey Stimmen manchmal um wichtiger Ursachen willen von der Strenge der Regeln abzuweichen erlaubet ist."

Im übrigen aber ist seine Darstellung dieser Fragen keine zusammenhängende und tritt nur rein fallweise auf. So ist nach Fuxens Ansicht, um daraus einiges anzuführen, eine unparallel-gerade Quintenfolge unausweichlich zum Beispiel mit der Kadenz verbunden (S. 91—92):
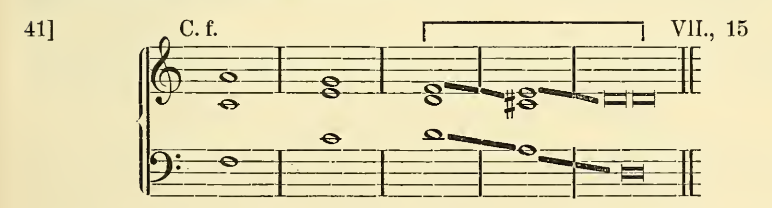
40] VII., 13



Auf die Gegenfrage des Schülers aber, ob denn hier nicht vielleicht mit der Dezime, das ist der Terz statt der Oktav, ein besserer Ausweg gefunden werden könnte, antwortet Fux: „Man hätte solches zwar vermeiden können, es scheinet aber daß diese unvollkommene Consonanz die Vollkommenheit und Ruhe, die am Ende erfordert wird, vorzustellen nicht tüchtig sey. Eine andere Sache ist es in vierstimmigen Sachen, da durch den Hinzutritt der Quinte diesem ein Genügen geleistet wird, und die Terz dabey solchem nicht zuwider ist."

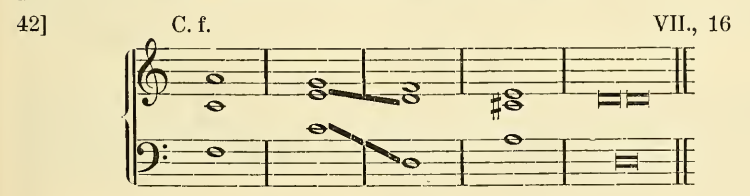
Oder um ein anderes Beispiel zu nennen: er tadelt (s. S. 93) eine Stimmenführung wie diese:

41] C. f. VII., 15

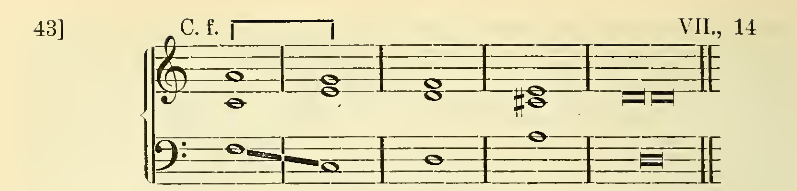


wegen der beiden in T. 3—4 und 4—5 unmittelbar aufeinander folgenden unparallel-geraden Fortschreitungen sowie auch wegen des leeren Klanges $\frac{3}{1}$ in T. 3; oder eine Stimmführung wie die folgende:

42] C. f. VII., 16



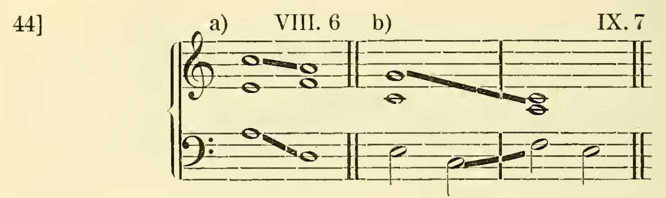
wegen des verbotenen Septsprunges des Basses in T. 2—3 und setzt zu denselben Tönen des C. f. lieber so:

43] 

um an der hier gebrauchten unparallel-geraden Quintenfolge endlich die Lehre zu erhärten, „daß es erlaubet sey, in drei Stimmen, um größere Unrichtigkeit zu vermeiden, manchmahl von der Strenge der Regeln abzugehen, wenn es nicht anders seyn kann". Er läßt es also, wie man sieht, in jeder Lage lediglich nur auf das Abhorchen aller erdenklichen Stimmführungsmöglichkeiten ankommen, das ihm dann die nach allen Richtungen hin entsprechendste aufdeckt (s. o. § 8), so daß er unter Umständen, wenn es eben nicht anders und besser sein kann, dennoch auch zwei unmittelbar aufeinander folgende unparallel-gerade Quintenfolgen wagt, wie in den Beispielen VIII., 12; XIII., 3 usf.
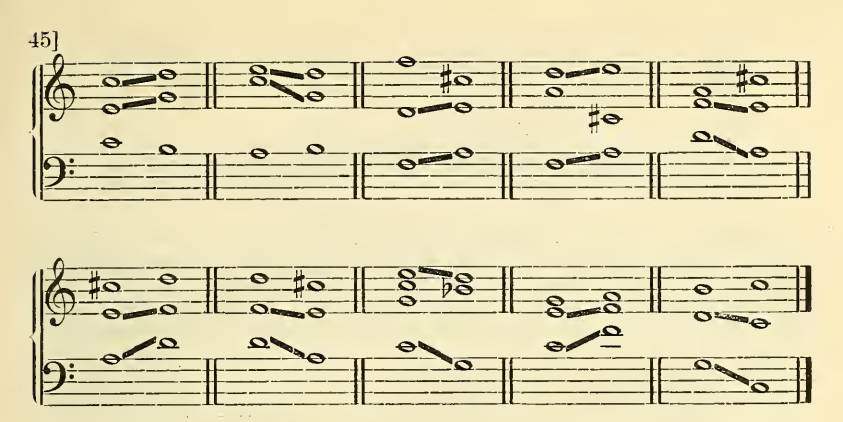
Aus Anlaß der Stimmführung in Fig. 7, T. 1 (s. o. S. 13) bemerkt Fux auf Seite 89: „Hier aus ist klar, daß dieser Gang, wenn man den Baß weg lässet, fehlerhafft sey, weil nicht nur die Fortschreitung von einer unvollkommenen zu einer, so zu sagen, vollkommenen geschiehet, sondern auch, welches noch schlimmer, diese Quinte nicht einmahl eine Consonanz, und nur die falsche Quinte ist." Daraus folgt, daß ihm eine unparallel-gerade Fortschreitung zu einer verminderten Quint ein doppelt großer Fehler erschien. (Wie dagegen aber im freien Satze die Wesensbestimmung einer verminderten Quint als eines ursprünglichen Durchgangs ihr bereits Freizügigkeit sogar in Quintenparallelen sichert, darüber siehe II³, offene Folgen.)

Endlich findet man bei Fux auch noch Stimmführungen wie zum Beispiel:

44] 

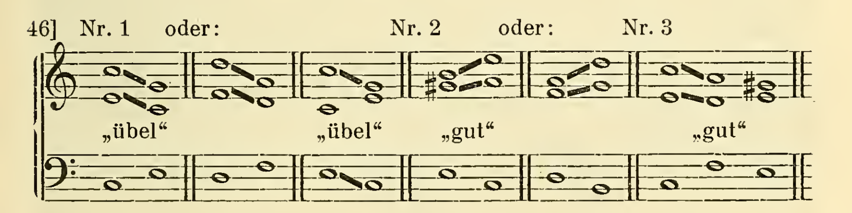
von denen die bei a) einen Terzschritt bei der oberen Stimme zeigt — unter den Lizenzen (s. o. Text) ist dies wohl eine fernere gegenüber jenen, die bloß einen Sekundschritt aufweisen —, die zweite bei b) aber unbedenklich auch eine sogenannte Quinten-Antiparallele bringt. (Über diese letztere vgl. unten Albrechtsbergers Meinung und Fig. 49.)

Einen starken Anlauf zu einer zusammenhängenden Darstellung unserer Frage nimmt A l b r e c h t s b e r g e r, indem er auf Seite 80 erklärt: „Ferner sind hier schon zwo verdeckte Quinten, Oktaven und Einklänge erlaubt, besonders, wenn die dritte Stimme in der widrigen Bewegung angebracht wird; oder auch, wenn die Grundstimme einen Quarten-Sprung macht. Bey solchen Erlaubnissen (Licenzen) muß jedoch die obere von den zwo fehlerhaften Stimmen stufenweise gehen z. B." :
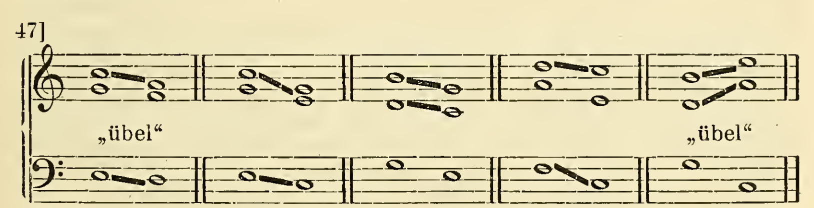


Man beachte insbesondere, daß er unter allen Umständen stufenweisen Fortgang bei der oberen der „zwo fehlerhaften“ Stimmen fordert.

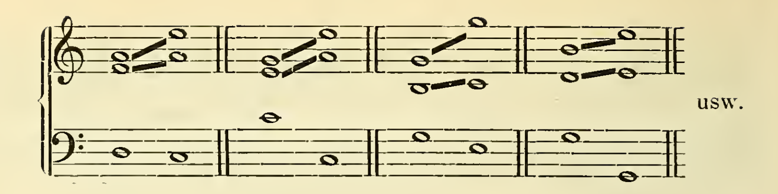
In der Folge verliert er aber jegliche Sicherheit des Weges und schreibt zunächst auf Seite 84 ff.: „Endlich ist noch zu erinnern, daß Händel, Sebastian Bach, und noch mehrere gute Meister des reinen Satzes sich folgender drey Sätze, worinne verdeckte Quinten stecken, sehr oft bedienet haben“:



Wenn nun diese Worte nicht einmal noch den sicheren Schluß erlauben, ob er solche Fortschreitungen auch schon im strengen Satze wirklich gebilligt hat, so muß demgegenüber darauf hingewiesen werden, daß sie unter allen Umständen eine starke Überschreitung der von ihm selbst zuerst aufgestellten Regel aufzeigen.

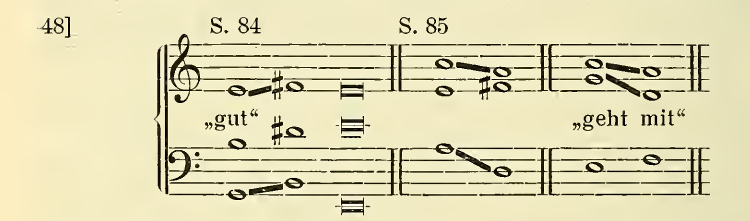
Gleich an derselben Stelle fügt Albrechtsberger noch außerdem aber hinzu: „Die übrigen (Sätze) aber, wobei alle drey Stimmen in der geraden Bewegung gehen, und die, wo die oberen zwo Stimmen zugleich Sprünge machen, wenn auch die Grundstimme widrig geht, bleiben fast alle verbothen:“





Muß hier aber nicht umgekehrt das Verbot des vierten Beispiels auffallen, dessen Stimmführung streng genommen ja Albrechtsbergers Grundregel entspricht? (Offenbar hat ihn zur Ablehnung desselben der Mangel an Gegenbewegung wie der größere Sprung bei der Mittelstimme veranlaßt.) Und sieht man, daß er auch Fortschreitungen wie die nachstehenden:

48]



gutheißt, so ist die unschlüssige Haltung Albrechtsbergers wohl zur genüge erwiesen. Diese findet aber ihre Ursache darin, daß er in Verkennung der wahren Aufgabe der Kontrapunktslehre und aus Mißverständnis der Beziehung des strengen Satzes zum freien außerstande war, die Lizenz so zu fassen, daß sie den Bedürfnissen zunächst des strengen Satzes hätte entsprechen können, um erst in erweiterten Formen sich nun auch den um vieles gesteigerten Bedürfnissen des freien voll anzupassen, und daß er daher, schließlich urteils- und planlos geworden, genötigt war, Fälle des strengen und solche des freien Satzes durcheinanderzuwerfen. Man sehe doch nur, wie leicht sich etwa die Beispiele Fig. 46 nach der von mir selbst im Text gegebenen Fassung erledigen lassen: Unter Umständen sind alle diese Fortschreitungen sogar schon für den Bereich der Aufgaben zu billigen, nur freilich mit dem vollen Bewußtsein ihres mehr oder weniger großen Abstandes von anderen möglichen und natürlicheren Lizenzen. So finden wir bei Nr. 1 zwar die Forderungen der Gegenbewegung und der Vollständigkeit des zweiten Dreiklanges erfüllt, nur den fließenden Gesang durch die Sprünge aller drei Stimmen verletzt, weshalb der Wert einer solchen Stimmenführung, an sich betrachtet, ein geringerer ist; bei Nr. 2 und 3 sehen wir den Wert der Stimmführung aber dadurch vermindert, daß gerade die obere Stimme der „zwo fehlerhaften“ den größeren Sprung macht.

Aus der Bemerkung, die Albrechtsberger allerdings erst zur zweiten Gattung des dreistimmigen Satzes auf Seite 88 ausspricht: „Zwo vollkommene Consonanzen von gleicher Benennung sind hier in den äußersten Stimmen, vom Aufstreiche zum Niederstreiche, in der widrigen Bewegung aus Noth erlaubt“, folgt umgekehrt, daß die Antiparallelen sonst ohne „Noth“ offenbar besser zu vermeiden seien, unter allen Umständen noch hier in der ersten Gattung. Zur Erläuterung bringt er das unter Fig. 44 bereits angeführte Beispiel von Fux und fügt hinzu: „An den zwo Quinten, die Herr Fux in seinem letzten Beispiele dieser nämlichen Gattung in F vom achten Takte bis neunten hinüber gemacht hat, findet man diese Ausnahme oder Lizenz.“ Für den Gebrauch des freien Satzes, „wo sich

eine jede Stimme bewegen darf, wie und wann sie will“, entschließt er sich, Fuxens Stimmführung so zu „verbessern“:
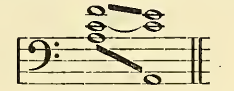
49] „verbessert“

Man kann diesen Verbesserungsvorschlag Albrechtsbergers kaum anders als kindlich bezeichnen, denn die Freiheit der Antiparallelen im freien Satze beruht weniger darauf, daß sich dort „eine jede Stimme bewegen darf, wie und wann sie will“, als vielmehr auf ihrer Rechtfertigung durch stärkere Notwendigkeiten des Stufenganges, der Auskomponierung usw., so daß die Antiparallele dort nicht erst „verbessert“ zu werden braucht, da sie weit öfter noch dringend geboten erscheint.

Was endlich das Mittel der Stimmenkreuzung anlangt, so macht Albrechtsberger davon oft genug einen zu weitgehenden Gebrauch (z. B. S. 98, T. 5—7).

Cherubini übertreibt ins Maßlose, wenn er (auf S. 28, 4. Regel) zwischen den beiden äußeren Stimmen Lizenzen unter keinen Umständen zuläßt: „Es ist durchaus keine Ausnahme zulässig, was zwei äußere Stimmen anlangt.“ Dagegen klingt aus den eben diesem Verbot vorausgeschickten Worten: „Man kann, aber nur sehr selten, diese Regel umgehen (immer nur was die Mittelstimme anlangt) im Falle, daß die genaue Beachtung derselben die Fortschreitung der anderen Stimmen erschwerte oder noch ärgere Übel in Rücksicht des folgenden Taktes erzeugte“, wohl deutlich die Lehre Fuxens wieder, die sich aber mit dem obigen krassen Verbot, das Cherubinis geistiges Eigentum ist, sicher nicht vereinen läßt. Ist dies nun schon in der Anweisung ein auffälliger Mangel an Folgerichtigkeit, so sind wir um so erstaunter, in seinem Aufgabensatz plötzlich folgende Stimmenführung vorzufinden:

50]



(Bezüglich der Antiparallelen s. unten das Zitat zum vierstimmigen Satze, 4. Abschn., Kap. 1, § 7.)

Wohl strenger als Albrechtsberger (doch nicht so widerspruchsvoll wie Cherubini) fordert Bellermann (S. 192ff.), daß:

1. von den zwei fehlerhaften Stimmen die obere stets stufenweise fortschreite,

2. die Unterstimme dabei zugleich einen Quart- oder Quintsprung mache,

3. durch den Sprung noch außerdem aber ein vollständiger Dreiklang entstehe, ausgenommen bei der Schlußkadenz (vgl. o. Fux, Fig. 40).

Von Albrechtsberger unterscheidet ihn somit nicht nur der dritte Punkt allein, sondern auch noch der zweite (so daß so manche von Albrechtsberger durchaus gestattete Lizenz bei Gegenbewegung der dritten Stimme nach Bellermann ausgeschlossen bleibt) und nur darin stimmen beide völlig überein, die unparallel-gerade Folge bei Seitenbewegung der dritten Stimme zu verbieten (s. dagegen oben Cherubini).

§ 23

Einige besondere Bemerkungen zum $^{6}_{3}$-Akkord

Alle drei Stimmen durchaus mit Dreiklangsvollständigkeit und in gerader Bewegung zu führen, ist ausschließlich nur mittels der $^{6}_{3}$-Akkorde möglich. Indessen ist es auch hier, ähnlich wie in der ersten Gattung des zweistimmigen Satzes (s. II[1], S. 219—220) nicht eben ratsam, solcher $^{6}_{3}$-Akkorde hintereinander gar zu viele zu bringen. Teils ist es die Eintönigkeit, die in solchem Falle den so empfindlichen Außensatz durch eine allzulang fortgesetzte Anwendung der Sext (enge Lage!) bedroht, teils auch die anhaltende Täuschung über die Grundtonhaftigkeit des tiefsten Tones (s. o. § 11), die ungünstig zurückwirkt.

Aus Anlaß einer Folge von $^{6}_{3}$-Klängen muß auch die Frage aufgeworfen werden — meines Wissens ist es bis jetzt überhaupt noch nicht geschehen —, wieso es komme, daß das Verbot paralleler Folgen, nachdem beim $^{6}_{3}$-Akkord die Quart ja neuerdings als Konsonanz erklärt worden, nicht auch die hiebei zutage tretende Quartenfolge als wirkliche Parallele mit einschließe? Hätte man nun demgemäß zum Beispiel bei:

51]

die Quartenfolgen etwa für fehlerhafte Parallelen vollkommener Konsonanzen zu halten, oder ist es damit auch trotz Anerkennung des konsonanten Charakters der Quart gegen alle Folgerichtigkeit dennoch wieder anders?

Diese Frage soll nun wie folgt beantwortet werden:

In der Tat unterscheiden wir im strengen Satze sehr genau zwischen Quartfolgen wie jenen bei Fig. 51, und Quintfolgen wie diesen:

52]

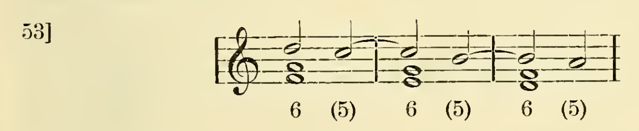


und wenn der strenge Satz die ersteren ohneweiters annimmt, die letzteren dagegen als übelklingend verwirft, so ist es offenbar doch nur die unbedingte Vollkommenheit und Ausgeprägtheit der Quinten (vgl. II[1], S. 111—112 und S. 155 ff.), deren unmittelbare Folge ihre angeborene üble Wirkung im strengen Satze selbst noch dann äußert, wenn, wie hier, die Quinten nicht einmal als Grenzintervalle in Frage kommen und überdies auch die Dreistimmigkeit ihre aufsaugende Wirkung beiträgt, während die Quart wegen ihrer weitaus geringeren Vollkommenheit viel weniger
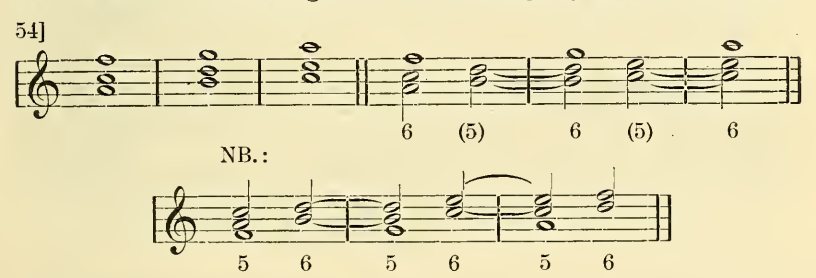
empfindlich ist und daher eine gerade Bewegung bereits ohneweiters zuläßt.

Bei sekundweiser Fortschreitung wirkt eine größere Folge von $^{6}_{3}$-Akkorden fallend besser als steigend. Die Gründe davon sind offenbar diese:

Da wir im strengen Satze noch durchaus nicht in der Lage sind, solchen $^{6}_{3}$-Ketten möglicherweise bloß Durchgangswert zuzubilligen, wie man dies im freien so vielfach, ja meistens tun darf, so muß sich uns hiebei die Frage nach der Grundtonhaftigkeit des tiefsten Tones $\binom{5}{3}$ mehr noch im strengen als im freien Satze aufdrängen. Nun leitet aber zur Erfüllung der Grundtonhaftigkeit des tiefsten Tones ein weit kürzerer Weg bei stufenweise fallenden $^{6}_{3}$-Klängen (Fortbewegung bloß einer Stimme):



als bei sekundweise steigenden (Fortbewegung zweier Stimmen):



Wird doch bei Fig. 53 der tiefste Ton wirklich zum Grundton, sobald durch Vorausnahme der nachfolgende Ton auch auf ihn bezogen wird, während bei Fig. 54 die tiefen Töne a, h, c usw. auf keine Weise dazu gelangen können, wirkliche Grundtöne zu werden.

Aber auch abgesehen von den Sexten — man erinnere sich nur, daß 6—5⁀6—5 schon im zweistimmigen Satze vorhaltsmäßig wirkt (s. II[1], S. 381 ff.) — sind es hier noch außerdem die Quarten, die, als handelte es sich um die wirkliche Dissonanz eines Vorhaltes (gemäß der uns aus II[1], Seite 336, bekannten Auflösungsregel), sich lieber abwärts auflösen als aufwärts steigen.

Nach Möglichkeit hat man die Stimmen des $^{6}_{3}$-Akkordes beisammenzuhalten, und zwar schon wegen der Klangdichte, die mit

der engen Lage einhergeht; doch ist auch eine Dezimenentfernung von der tiefsten Stimme gestattet, sofern es nur sonst die Stimmführung erheischt und rechtfertigt.

Fux äußert sich über die Fortschreitung zur Quart ausdrücklich (S. 116): „Dahero ist diese Fortschreitung so anzusehen, als wenn man von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen in der geraden Bewegung fortgehet, welches wohl zu mercken ist" (s. Zitat oben § 14). Bezüglich der Aufwärtsführung mehrerer aufeinander folgender Sextakkorde siehe oben § 14 Zitat zu Fig. 8.

Albrechtsberger erledigt die Fragen des $^6_3$-Akkordes auf Seite 83 mit folgender Bemerkung: „Die zwey NB ... bedeuten, daß es im einfachen Kontrapuncte kein Fehler sey, zwey oder drey Sextaccorde gleich nach einander zu setzen, weil sie nicht umgekehrt werden: im doppelten Kontrapuncte der Octave aber wären sie fehlerhaft, weil daraus ..." usw. Und: „Es war vor Zeiten eine Regel: Man solle die Sextenfolge allezeit nahe beysammen halten, damit man die Quartenfolge in den oberen Stimmen nicht so beleidigend vernehmen könne (folgen Beispiele). Man ist aber erstens nicht allezeit im Stande, ohne den guten Gesang zu beleidigen, geschwind mit dem Discant und Alt in die Tiefe, oder mit der Grundstimme in die Höhe zu kommen; zweitens ist oft der Choral oder das Fugen Thema, oder Contrathema Ursach, daß man die Sexten so weit, ... von einander setzen muß. Folglich war diese Regel eine Zwangregel."

Abgesehen von einer an sich ganz unstichhaltigen und daher unter allen Umständen zu rügenden Berufung auf die Satzweise des XVI. Jahrhunderts, ist Bellermanns Erklärung auf Seite 193 im übrigen als durchaus richtig anzuerkennen: „Wie man es aber im zweistimmigen Satze zu vermeiden suchte, längere Zeit hindurch Terzen- und Sextenparallelen anzubringen, so ist auch im dreistimmigen Satze die häufige Hintereinanderfolge von Sextenaccorden nicht gut zu nennen. Man muß im Gegentheil stets auf eine Veränderung in den Tonverbindungen sehen, so daß der Dreiklang bald in engerer, bald in weiterer Lage zu liegen kommt, bald die Terz, bald die Quinte als Oberstimme erscheint u. s. w. Dies läßt sich aber nur durch eine geschickte Benutzung der Gegen- und Seitenbewegung erreichen."

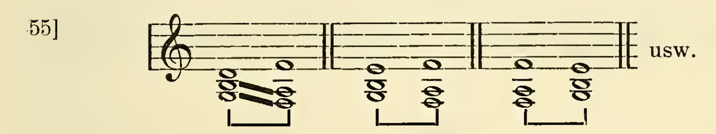
§ 24

Von der Folge zweier großer Terzen

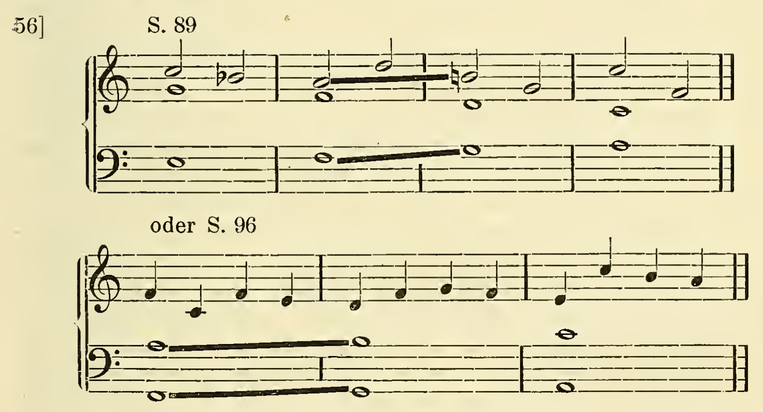
Dem bereits in II[1], Seite 202 ff. vorgebrachten Gedanken ist hier nur hinzuzufügen nötig, daß mit der Dreistimmigkeit gegebenenfalls ein neues Heilmittel gegen Tritonusgefahren gegeben ist: der Zuwachs an Harmonie ist es nämlich, der das Ohr vom Übellaut der Tritonus-Summe unter Umständen desto leichter abzuziehen in der Lage ist, je mehr er es eben auf die Harmonie zu lenken vermag. Dadurch wird nun neuerdings bestätigt, daß im Tonleben, wie im Leben überhaupt, jede stärkere Wirkung die schwächere in den Hintergrund drängt. Man beachte jedoch, daß auch hier wieder vor allem die gegebene Lage darüber entscheidet, ob der Dreistimmigkeit der Sieg über eine gefährliche Folge zweier großer Terzen einzuräumen ist.

Auch im dreistimmigen Satze bleibt Fux gegenüber dem sogenannten Tritonus-Querstand durchaus gleichgültig (vgl. VII. 14, T. 4—5; VII. 17, T. 5—6 usw.).
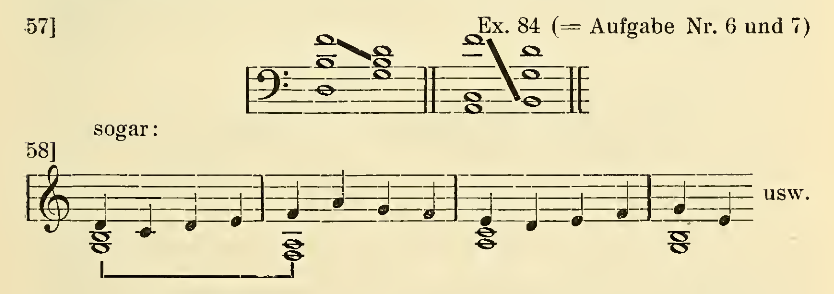
Albrechtsberger lehrt (S. 80ff.): „Im dreistimmigen Satze ist es gefährlicher als im vierstimmigen zwo große Terzen gleich nacheinander zu setzen, besonders wenn sie vollkommene Accorde ausmachen.“ Man beachte zunächst, daß er wieder wie im zweistimmigen Satze (vgl. II¹, S. 209) richtigerweise nur von zweien großen Terzen spricht, wie dies noch außerdem die folgenden Beispiele bezeugen (vgl. Fig. 14):



Im übrigen freilich trägt die obige Fassung der Lizenz nicht gerade viel zu ihrer Verdeutlichung bei; denn sicher ist es nur sehr bedingt gesagt, wenn es heißt, der dreistimmige Satz wäre in bezug auf den Tritonus empfindlicher als der vierstimmige. Glücklicherweise aber ist Albrechtsbergers eigene Übung darin ebenso unbefangen wie die Fuxens. So schreibt er zum Beispiel auch:
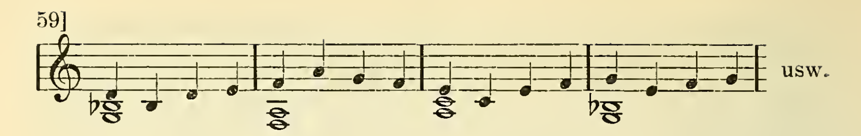


Trotz seiner wie immer, so auch in dieser Frage übertreibenden Strenge (vgl. II¹, S. 210) schreibt Cherubini im dreistimmigen Satze dennoch auch wie folgt:



wobei es überdies bemerkenswert ist, daß das Original Fuxens, X. 2, — das Cherubini offenbar verbessern wollte — an derselben Stelle lautet:

59]



(Nebenbei bemerkt hat hier der Lernende Gelegenheit, die verschiedene Wirkung zu vergleichen, die vom Gebrauche der Nebennoten bei Cherubini und dem Verzicht auf sie bei Fux herrührt.)

§ 25
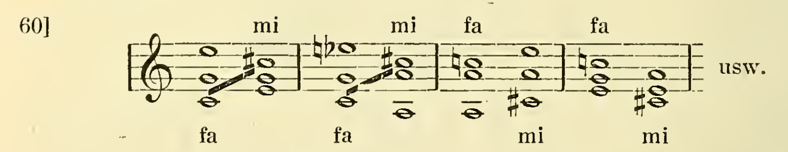
Von der Modulation und vom Querstand

Was Modulation und Querstand anlangt, gelten im dreistimmigen Satze noch immer unverändert die Grundsätze, die bereits zum zweistimmigen in II[1], Seite 226 ff. vorgetragen wurden. Selbst also der Zuwachs an Klangfülle, wie ihn die Dreistimmigkeit bietet, erweist sich noch als zu schwach, um die Erfordernisse einer wirklichen Modulation im Sinne einer Umdeutung von Stufen oder eines chromatischen Prozesses erfüllen zu können. So bleibt denn das Recht auf Modulationen in den Aufgaben des dreistimmigen Satzes ausschließlich wieder nur auf solche beschränkt, die — mit Ausschaltung jeglichen Chromas, sei es bei einer oder auch bei zwei Stimmen — bloß durch einfachste Umdeutung von Intervallen (vgl. II[1], S. 142, und I, S. 162 ff.) erfolgen.

Und sowenig wir ferner im strengen Satze anspringende Durchgänge (s. II[3], Durchgang) setzen dürfen, weil uns jede Handhabe fehlt, sie schon hier als Prolongationen der regelmäßigen Durchgänge zu formen und erkennen zu lassen, ebensowenig können wir im dreistimmigen Satze einen Querstand gebrauchen, den als Abwandlung eines chromatischen Ganges wieder nur der freie Satz allein (s. II[3], Stimmführung) mit vollster Notwendigkeit verwenden kann.

Albrechtsberger schreibt auf Seite 80: „Auch fällt man in den Fehler des unharmonischen Querstandes (wenn auch eine Terz klein und die andere groß ist, oder beyde klein sind) wenn man eine übermäßige oder verminderte Octave in zwey Schlägen gleich nach einander anbringt, zum Beispiel:“
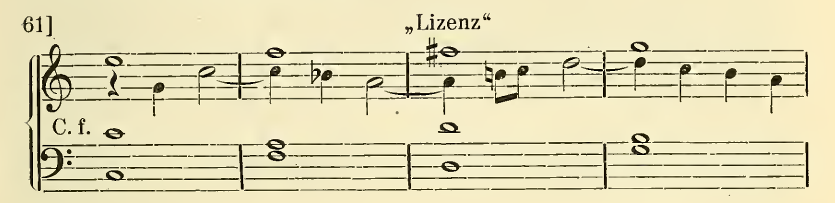
60]



(Vgl. dazu noch mehrere ähnliche von ihm selbst zur Synkopen-Gattung eigens angefertigte Fehler auf S. 104—105.) Trotzdem er nun aber an dieser Stelle überhaupt zum erstenmale auch von einem durch eine übermäßige oder verminderte Oktav herbeigeführten Querstand spricht (vgl. II[1], S. 209), versäumt er dennoch, die innere Natur eines solchen zu erläutern. Daß

der Grund dieses Versäumnisses nur in einer mangelhaften Durchempfindung der Frage zu suchen ist, folgt deutlich aus einer Überschreitung, die er — allerdings erst im vierstimmigen Satze — auf Seite 147 sich selbst zuschulden kommen läßt:

61]



und die er auf Seite 148 mit folgenden Worten begleitet: „Die Lizenz bey Fis . . . hier beleidigt das Gehör ganz und gar nicht, indem man jetziger Zeit, das chromatische Geschlecht sehr häufig in das diatonische zu mischen pflegt, um die Harmonie zu erfrischen. Doch muß es im Contrapunkte nicht oft angebracht werden. Die chromatischen Fugen-Sätze, die man mit Fleiß, um etwas trauriges auszudrücken, macht, sind von dieser Regel ausgenommen. Die chromatischen Läufe aber, die man in neuen Galanteriestücken und Concerten bis zum Eckel sieht und hört, machen in einem lustigen Allegro und Rondo schlechte Wirkung auf unsere Ohren. Diese Lizenz aber ist auch derowegen gut, weil der unharmonische Querstand F, Fis keine verminderte, sondern eine übermäßige Octave (welche leidlicher ist) ausmacht. Endlich ist dieser zufällig erhöhte Ton nur eine empfindliche Note, welcher die folgende G der Harmonie dem Sänger leichter, und dem Zuhörer angenehmer macht“ (vgl. auch S. 144, T. 7 der Aufgabe).

Irrungen, Wirrungen! Nur also um die Lehre des strengen Satzes, wie er sie verstand, aufrechterhalten zu können, zwingt sich Albrechtsberger zu einem solchen Vorurteil wider die „chromatischen Läufe in neuen Galanteriestücken und Concerten“, das doch im strengen Satze wegen völliger Gegenstandslosigkeit auch völlig unangebracht ist und das er überdies widerspruchsvoll zugunsten „chromatischer Fugen-Sätze“ wieder ablegt, die sich mit dem strengen Satz doch ebensowenig wie jene decken. Dazu kommt noch, daß er einerseits zwar den Gebrauch der Chromatik auch im freien Satze (!) tadelt, anderseits sich aber gerade auf diesen stützt, um die Lizenz des an obiger Stelle von ihm angebrachten chromatischen Ganges F—Fis zu rechtfertigen. Welches Hin und Her! So sieht man denn auch bei dieser Gelegenheit deutlich wieder, wohin die Haltlosigkeit des Lehrers führt, wenn er die Lehre der reinen Stimmführung von jener des auf Stimmführung und Stufen zugleich gegründeten freien Satzes nicht bestimmt genug zu scheiden weiß: bald fesselt er dann, wie so oft eben Albrechtsberger, den freien Satz im Namen des Kontrapunktes, bald überschreitet er im Namen des freien Satzes umgekehrt wieder den Kontrapunkt. Um wieviel einfacher doch und natürlicher steht dagegen die von mir selbst zu diesem Punkte vorgetragene Lehre:
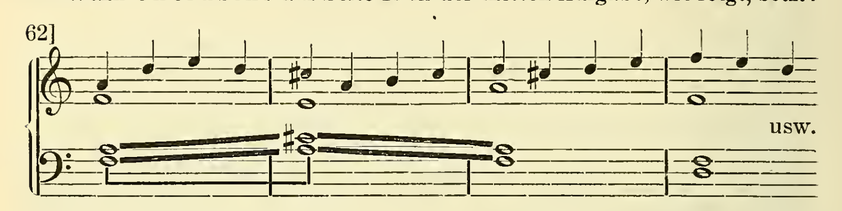
Der chromatische Gang ist in den Aufgaben des strengen Satzes überhaupt noch ausnahmslos verboten und damit entfällt auch jeder Querstand durch Chromen, und zwar ohne weitere Unterscheidung der daraus sich ergebenden Oktaven.

Daher verwerfe ich denn auch, was Albrechtsberger in bezug auf dieselbe Frage in der Folge noch einmal zur zweiten Gattung des dreistimmigen Satzes auf Seite 87 äußert: „In dieser Gattung und in den folgenden sind alle unharmonischen Querstände schon erlaubt, wenn sie das

Gehör nicht zu sehr beleidigen.“ Ein solcher Standpunkt ist eben unter allen Umständen für Aufgaben, die bloß die Erkenntnis reiner Stimmführung vermitteln sollen, noch als zu verfrüht zu bezeichnen, gleichviel ob es sich um einen drei- oder vierstimmigen Satz, um diese oder jene Gattung handelt. Schließlich sei erwähnt, daß sich in Albrechtsbergers Aufgaben freilich auch Beispiele von im strengen Satze durchaus zulässigen Modulationen finden, so auf Seite 84, T. 5 ff, auf Seite 89 (gleichsam C-dur—F-dur), Seite 92 (gleichsam E-moll – G-dur), Seite 96, T. 8 ff., usw.

Wenn Cherubini auf Seite 48 in der dritten Aufgabe, wie folgt, setzt:
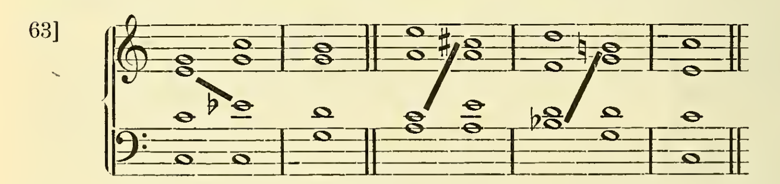
62]



so ist das gegenüber seiner allezeit so strengen Haltung als Widerspruch sicher nur zu tadeln. Denn die beiden großen Terzen bei den tieferen Stimmen in T. 1 – 2 führen zur Summe einer übermäßigen Quint (F—Cis, vgl. II¹, S. 203), die an dieser Stelle von der Stimmenführung leider durchaus nicht verwischt wird. Auch fällt hier noch die überflüssige Verdopplung des Leittones cis gar unangenehm auf.
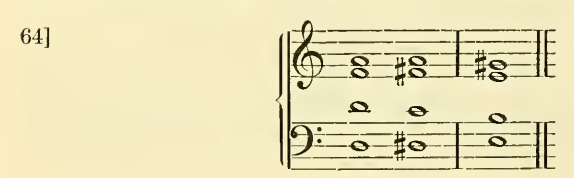
Bellermann schreibt auf Seite 103: „Dagegen kann es im mehrstimmigen Satze wohl vorkommen, daß einem harten Dreiklang ein weicher, oder umgekehrt, einem weichen ein harter auf derselben Stufe folgen soll. Dann vermieden es die älteren Componisten die auf der Terz stehende Stimme zu erhöhen oder zu erniedrigen, sondern zogen es vor, das betreffende Intervall einer anderen Stimme zu übertragen, z. B.:

63]



denn es ist sehr schwer, den kleinen halben Ton vollkommen rein abzumessen, während das Singen der kleinen und großen Terz bei weitem leichter ist. Wenn man aber, wie Goudimel es getan, den kleinen halben Ton wirklich als einen Schritt aufwärts in einer Stimme anwendet, dann muß dieselbe auch in derselben Richtung weiter zur nächsten diatonischen Stufe schreiten. Ein Gang, wie ihn die Altstimme des folgenden Beispiels singt, ist sehr unschön und äußerst schwierig gut auszuführen; weshalb er im capella-Gesange gänzlich zu vermeiden ist:“

64]



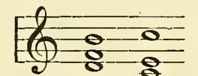
So weit Bellermann. Mit Recht verbietet er solche und ähnliche Querstände und chromatische Gänge für den strengen Satz, doch wenn er darüber hinaus sie auch für den Gebrauch des freien Satzes verbietet, so ist das eine Irrlehre und eine Anmaßung, die freilich auf einer krassen Verkennung der wahren Aufgabe der Kontrapunktslehre beruht. Denn um es noch einmal zu sagen: Die oben in Fig. 63 gezeigten Querstände sind hier im strengen Satze nur deshalb verboten, weil sie Teile rein harmonischer Ereignisse sind, wie Mischung, Tonikalisierung und wirkliche Modulation, die aber im strengen Satze als solche durchaus nicht genügend erwiesen werden können. Allerdings legt das Gleichnis des freien Satzes nahe, beim ersten Beispiel der Fig. 63 eine Mischung von C-dur und C-moll, beim zweiten Beispiel derselben Figur wie auch bei Fig. 64 eine chromatische Modulation und einen Tonikalisierungsprozeß anzunehmen, doch ist das, wie gesagt, eben nur ein Gleichnis und als solches ohne jene Beweiskraft, die im freien Satze einer wirklichen Mischung oder Tonikalisierung eigen ist.

§ 26

Von den Halbkadenzen in der Mitte

Da der dreistimmige Satz, wie wir im nachfolgenden Paragraphen sehen werden, bereits in der Lage ist, die Form der „ganzen Kadenz" einzuführen, so zeigt er naturgemäß eine geringere Empfindlichkeit gegenüber „Halbkadenzen", wie sie der zweistimmige Satz wegen seiner Beschaffenheit noch verbieten mußte. Es sind hier daher auch schon in der Mitte Halbkadenzen, wie zum Beispiel:

65]



ohne weiteres zuzulassen.

Albrechtsberger (S. 81): „Die Halbkadenzen:

6	8	6	6	
3	3	3	1	etc.
e	d	d	c	

sind hier mitten hindurch schon erlaubt."

Schluß

§ 27

Bildung des Schlusses

Auch im dreistimmigen Satze steht die Bildung des Schlusses zunächst wieder nur unter dem Gesichtspunkt beider Leittöne: die Grundsätze der Stimmführung einer melodischen Linie sind es eben, die einen wirklichen Schluß ohne Leitton, sei es der aufwärts- oder der abwärtssteigende, undenkbar machen (II[1], S. 232). Auf der Suche nun nach einer Schlußformel für die hinzutretende dritte Stimme finden wir aber, daß zwar auch diese allenfalls mit einem Leitton schließen könnte, nur müßte es der abwärtssteigende sein, der allein eine Verdopplung zuläßt (s. o. § 18),

was indessen im vorletzten Takt nur zu einem unvollständigen Dreiklang und im letzten nur zu $^{8}_{3}$ führen müßte:

66]

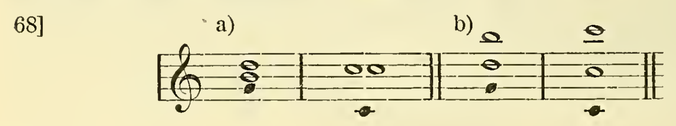
Soll dagegen auch im vorletzten Takt dem Haupterfordernis der Dreiklangsvollständigkeit entsprochen werden, so gibt es je nach den Umständen nur folgende Möglichkeiten:

1. Sind die beiden Leittöne in der mittleren und höchsten Stimme, so ist die dritte tiefste Stimme, sofern $^{6}_{4}$:

67]

unstatthaft ist. einzig und allein auf den eine Terz unter dem aufwärtssteigenden Leitton gelegenen D o m i n a n t e n t o n angewiesen, von dem aus sie dann zum Tonikaton einen Quintsprung abwärts, beziehungsweise Quartsprung aufwärts macht:

68]



Der letzte Takt bringt in solchen Fällen 88, einen Klang, der wegen seiner restlosen Vollkommenheit sich für den Schluß besser eignet als $^{8}_{3}$:

69]
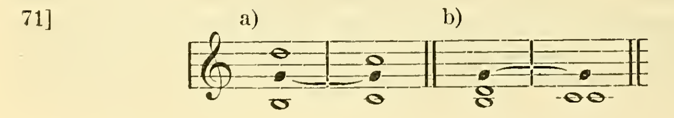
2. Dagegen muß, wenn die tiefste Stimme einen der beiden Leittöne führt, noch des näheren unterschieden werden:

a) führt sie den aufwärtssteigenden Leitton, so ist die dritte Stimme, da:

70]

wegen der verminderten Quint verboten ist, auch wieder nur auf den Dominantenton angewiesen:

71]



der dann aber im letzten Takt allenfalls auch schon zur Terz fallen darf:

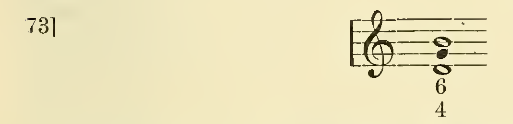
72] a) besser als: b)

8
3

und zwar mit immerhin besserer Wirkung im ersten als im zweiten der Beispiele;

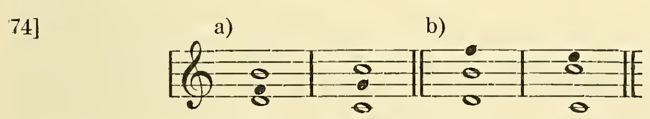
b) wenn aber die tiefste Stimme den abwärtssteigenden Leitton führt, so darf die dritte Stimme, wo immer sie auch sei, wegen Unstatthaftigkeit von:

73]
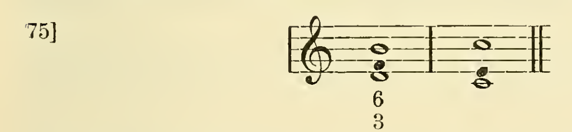


ausschließlich nur dessen Terz bringen:

74]



wobei aber noch außerdem die Fortschreitung erlaubt ist:

75]



wogegen unter allen Umständen verboten bleibt:

76]



Das Ergebnis nun, zu dem uns in Beziehung auf die Schlußformel im dreistimmigen Satze schon die Lehre vom Abschluß einer melodischen Linie (II^1, C. f., § 23) leitet, deckt sich in überraschender Weise mit dem Ergebnis, das wir auch aus der Harmonielehre kennen, die bei der Kadenz an vorletzter Stelle von einer V. oder VII. Stufe spricht. Man beachte dabei insbesondere, wie schon der strenge Satz die begriffliche Nachbarlichkeit und die offenbar aus ebenderselben Stimmführungsnotwendigkeit erflossene innere Verwandtschaft dieser beiden Klänge

aufdeckt (vgl. Bd. I, S. 249 ff. und II^{3}). Kein Zweifel, daß das rein kontrapunktische Zusammenwirken der Leittongrundsätze mit dem Erfordernis der Dreiklangsvollständigkeit es gewesen, das uns zum erstenmal mit dem Dominantbegriff überhaupt vertraut gemacht hat (vgl. Bd. I, S. 182); im strengen Satz aber bedeuten die beiden vollständigen Dreiklänge des vorletzten Taktes gleichsam den letzten Aufmarsch der Dreiklangsvollständigkeit knapp vor ihrer Auflösung in die vollkommene Einheit des letzten Taktes.

Im besonderen sind aber noch folgende Ergebnisse von weittragender Bedeutung einzuprägen:

Als aufwärtssteigender Leitton ist somit durchaus nicht jede große Terz eines beliebigen vollständigen (Dur-) Klanges, sondern nur die große Terz jenes Grundtones anzusehen, der wirklicher Dominantton der Tonart ist (= V—I). Mit dieser Feststellung wird beileibe nichts Willkürliches behauptet, sondern nur einfach mit anderen Worten die Erkenntnis umschrieben, daß sich im dreistimmigen Satze zum aufwärtssteigenden Leitton, wenn der vorletzte Akkord vollständig sein soll, überhaupt kein anderer Ton als nur der Dominantton finden läßt. Die Bedeutung einer großen Terz des Dominanttons haftet dem aufwärtssteigenden Leitton, Kadenz und mehrstimmigen Satz vorausgesetzt, als unvertilgbares Geburtsmal an und dient auch im freien Satz zur letzten Klarstellung bei etwaigen Zweifeln. Weder also im strengen noch im freien Satze ist daher als aufwärtssteigender Leitton anzusehen zum Beispiel in C-dur die große Terz a bei $\left\{\begin{matrix}\text{c}\\\text{a}\\\text{F}\end{matrix}\right.$ oder die Quint h von E. Zugleich ist damit aber auch die Lehre von heute widerlegt, die sich in der Erfindung von Leittönen gar nicht genug tun kann.

Schon die reine Stimmführungslehre erbringt den Beweis, daß der aufwärtssteigende Leitton, wie immer er zur Bildung eines vollständigen Dreiklanges $\left(\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}\right.$ oder $\left.\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}\right)$ verwendet werden mag, kraft seiner Terzbedeutung stets ein konsonantes Intervall vorstellt, woraus folgt, daß die Leittonverpflichtung allein noch keineswegs eine dissonante Natur des Leittones zu begründen vermag. Damit fallen aber auch alle Tüfteleien der sogenannten modernen Theoretiker, die, weil sie die Natur des Leittons nicht kennen, in geradezu krankhafter Weise jede Beziehung von Tönen schon als solche zu einer dissonanten umfälschen (vgl. II^{1}, S. 363 ff.).

Auch das Verbot der Verdopplung des aufwärtssteigenden Leittones macht seine konsonante Natur noch nicht zu einer dissonanten: indem es bloß offene Oktav- oder Primfolgen hintanhalten will, hebt es die Konsonanz doch nicht auf, es müßten sonst, wenn das Verbot offener Folgen schon allein als ausreichen-

der Grund einer wirklichen Dissonanzwerdung gälte, auch alle übrigen Intervalle für dissonant erklärt werden.

Vom Leitton völlig verschieden aber ist jene Terz, die wir bei der $^{6}_{3}$-Bildung, Fig. 74 und 75, antreffen. Kraft ihrer Terzbedeutung ist eben auch diese Terz, wie der Leitton selbst, eine Konsonanz.

Wie alle diese Ergebnisse einer selbstherrlichen Stimmführung sich dann aber auch innerhalb der Stimmführung des freien Satzes als genau dieselben bewähren, wird am besten eben dort zu sehen sein.
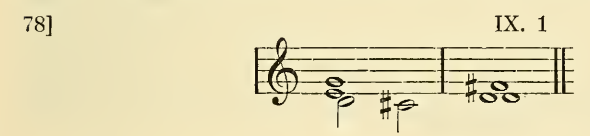
Fux nimmt zur Frage des vorletzten Akkordes überhaupt keine Stellung, nur wünscht er $^{8}_{8}$ | $^{8}_{5}$ und $^{8}_{3}$ für den allerletzten Akkord; dabei wird aber in der phrygischen Tonart die kleine Terz groß gemacht (vgl. oben § 19).

Zur Schlußformel mit $^{8}_{5}$:

77] VII. 18

(vgl. oben Fig. 71 und Bd. I, Fig. 162) bemerkt er auf Seite 94: „Allein was vor eine Terz meinest du, daß man hätte setzen sollen, die grosse oder die kleine? Soll es die kleine seyn, so weißt du, daß sich solche nicht am Ende schicket. Soll es die große seyn, so schicket sich solche auch nicht hieher. Denn da die Tonart ihrem Wesen nach die kleine Terz hat, nämlich F, ohne Creuz, woran die Ohren den gantzen Choralgesang hindurch sich gewöhnet, würde es sich sehr übel schicken, wenn solche am Ende diesen Ton erhöhet vernähmen. Derowegen ist es besser, daß man die Terz gantz und gar weglässet.“ Den Fall aber, in dem beim letzten Akkorde, um eine Quintenparallele zu vermeiden, die Terz gesetzt werden muß (s. o. Fig. 76), holt er erst in der zweiten Gattung des dreistimmigen Satzes mit den Worten nach (S. 97): „Die große Terz, die am Ende . . . stehet, entschuldiget die Nothwendigkeit, weil daselbst im Diskant die Quinte nicht statt findet, indem zwey Quinten unmittelbar auf einander folgen würden, wenn man die Quinte setzen wollte:“

78] IX. 1



Albrechtsberger schreibt auf Seite 81 ausdrücklich die Bildung auch des vorletzten Taktes mit $^{5}_{3}$ oder $^{6}_{3}$ vor. Was aber den letzten Takt anlangt, sagt er: „Auch darf man im letzten Takte sogar die Oktave verdoppeln; nur wenn die unterste Stimme den Choral hat, muß eine von den oberen zween die Terz zur Oktave bekommen.“ Schon daraus folgt, daß er $^{8}_{5}$ im letzten Takte offenbar nicht gebilligt hat. Ausdrücklich spricht er darüber aber erst zur zweiten Gattung des dreistimmigen Satzes

auf Seite 87, wo er sich auch zur Frage der großen oder kleinen Terz bei den Schlüssen der Molltonarten, wie folgt, äußert: „Am Ende ist die Quinte mit der Oktave, oder dem Einklange zu leer, wegen des alten Sprichwort: in fine cognoscitur cujus toni: am Ende erkennt man erst die ächte Tonart: ohne Terz aber kann man eine Tonart weder weich noch hart nennen. Es gibt auch heutzutage noch Zweifler, welche nicht wissen, ob sie einen vierstimmigen Satz einer weichen Tonart mit der kleinen, oder großen Terz schließen sollen. Die meisten Musikgelehrten jetziger Zeit behaupten, daß man ihn auch mit der kleinen Terz endigen solle. Man kann aber auch eine weiche Tonart mit einer großen Terz schließen, wenn keine Musik mehr folgt.“

Noch sei endlich bemerkt, daß Albrechtsberger, um im vorletzten Takt den vollständigen Dreiklang zu erreichen, in den aufwärtssteigenden Leitton sogar einen Sextsprung macht:
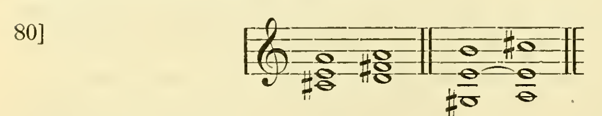
79]

(vgl. bei Fux, VII, 22 in einer ähnlichen Verlegenheit einen Quartsprung; s. dagegen II[1], S. 142 ff.).

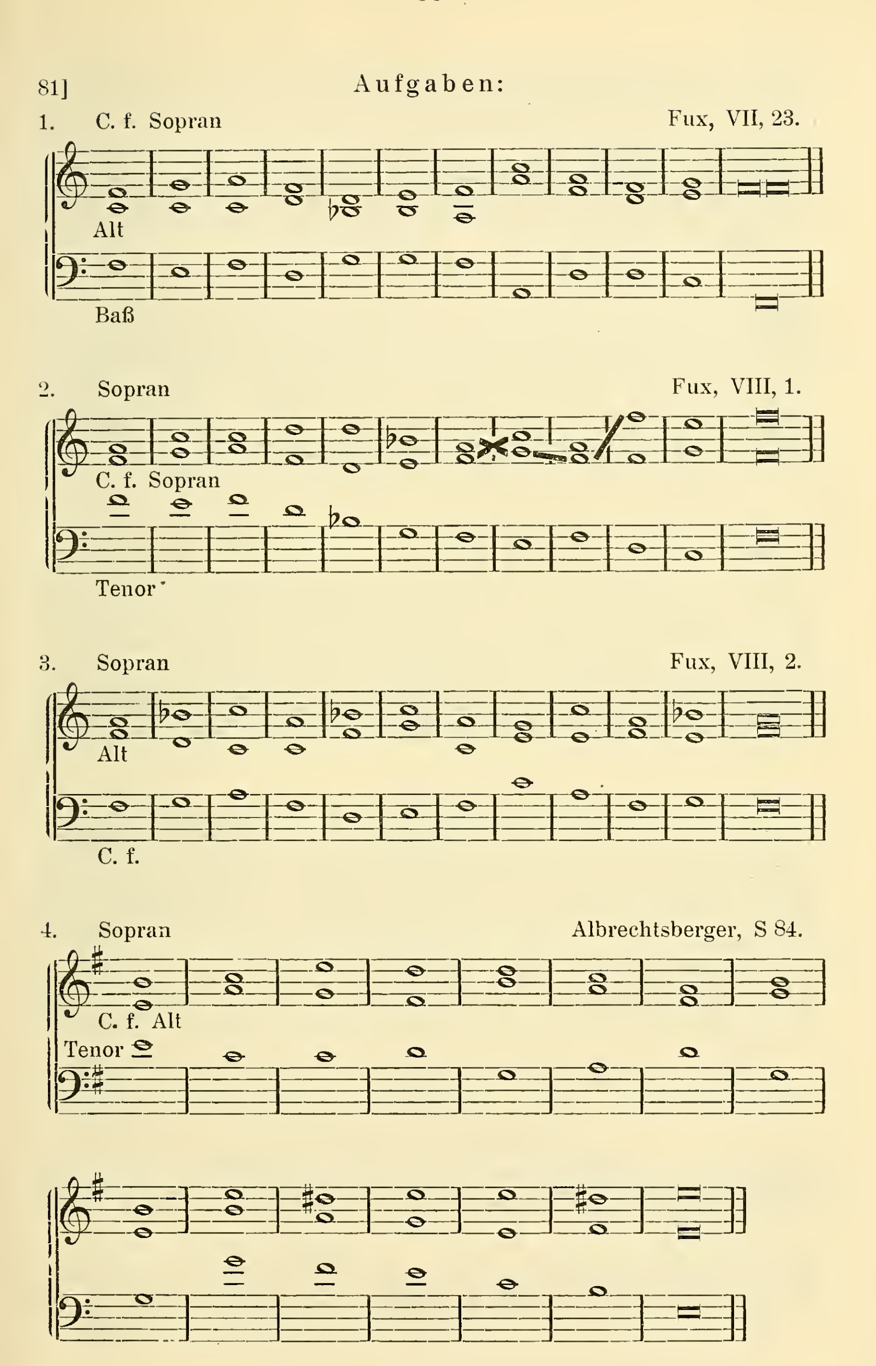
Die Vollständigkeit des vorletzten Akkordes fordert auch Cherubini ausdrücklich auf Seite 29, 7. Regel. Über den letzten Akkord siehe Seite 28, 2. Regel: „Was die Anwendung des Dreiklangs im letzten Tacte betrifft, so kann man folgenden Formeln folgen: $\begin{smallmatrix}1\\1\\1\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}8\\8\\1\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}8\\5\\1\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}5\\8\\1\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}5\\1\\1\end{smallmatrix}$; aber das ist oft sehr schwierig, ja wohl unmöglich, wenn zumal der cantus firmus in der Unterstimme liegt, dann muß man fast immer mit der Terz und Oktave endigen.“

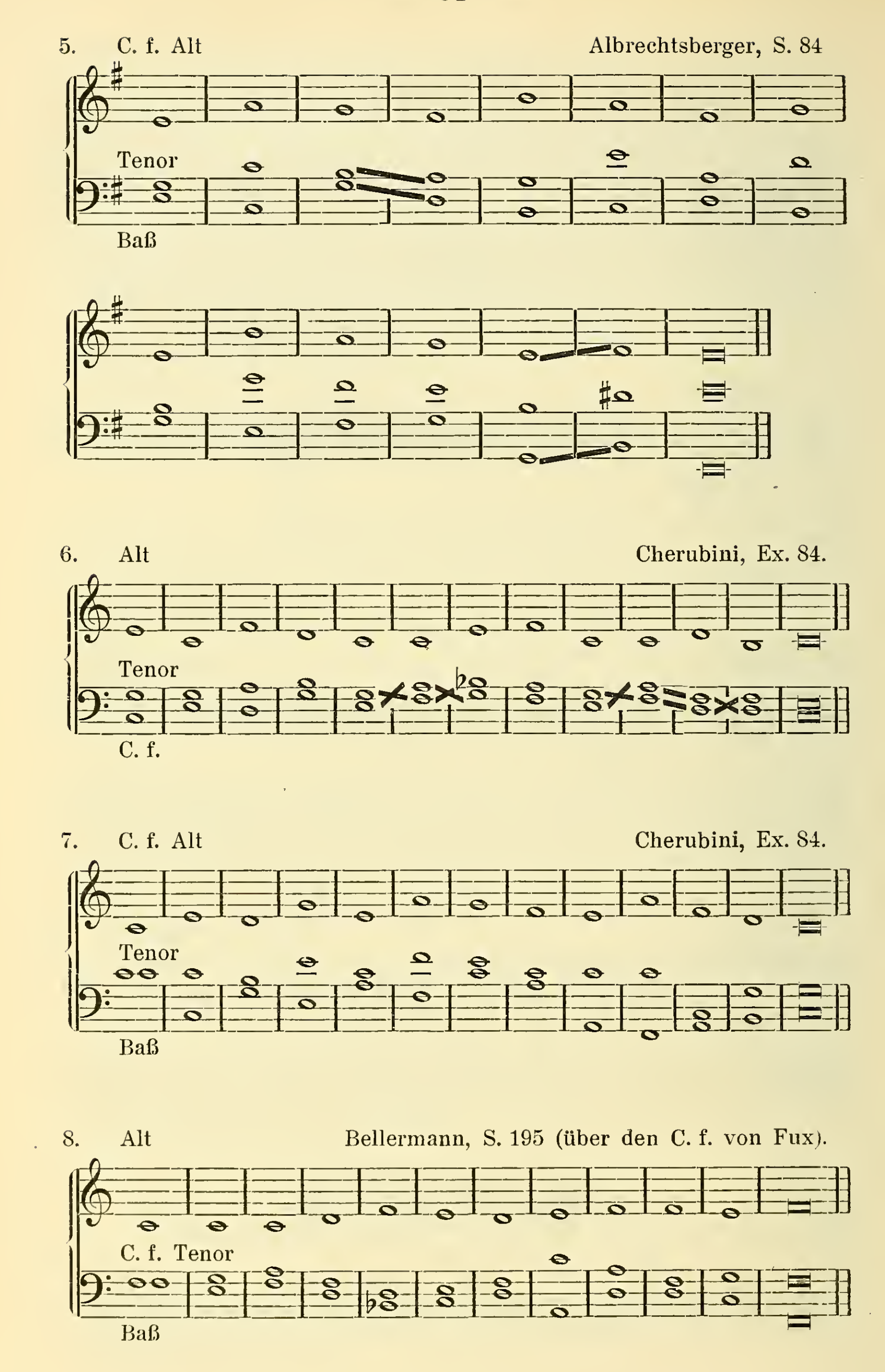
Sehr ausführlich und in trefflicher Anordnung stellt die Schlußbildungen Bellermann auf Seite 190—192 dar. Man müßte nun diesen Abschnitt bei ihm selbst nachlesen, da es wohl zu weit führen würde, ihn hier ganz wiederzugeben. Bemerkt sei nur aber: Wenn er für $\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}\big|\begin{smallmatrix}8\\5\end{smallmatrix}$ (statt $\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}\big|\begin{smallmatrix}8\\8\end{smallmatrix}$) mit den Worten eintritt: „Hier ist die mit NB bezeichnete Art die beste zu schließen, wenn auch das modern gewöhnte Ohr anfangs einigen Anstoß daran nimmt“, so darf daraus unter keinen Umständen eine Regel auch schon für den freien Satz abgeleitet werden, und wenn Bellermann außerdem meint, daß „in den Compositionen, welche nicht an einen cantus firmus gebunden sind“, also im freien Satze, um den Schlußakkord ebenso vollständig zu erhalten, ohneweiters folgende Stimmführung angewendet:

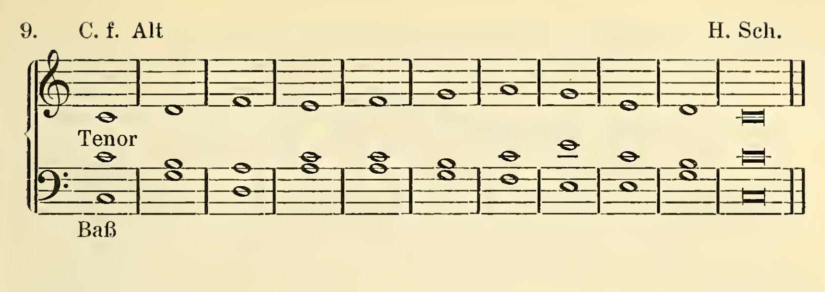
80]
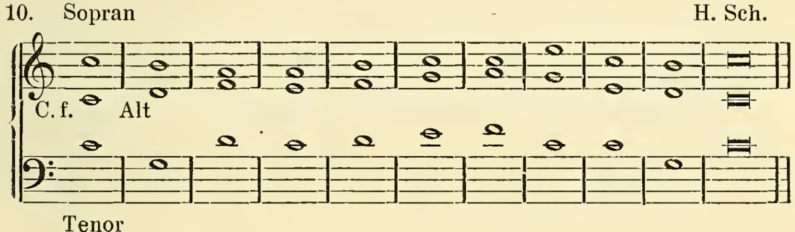


das heißt auch der abwärtssteigende Leitton aufwärts zur Terz geführt werden darf, so ist dies nur zu selbstverständlich, da es ja schon im strengen Satze gestattet ist.


81]
Aufgaben:
1. C. f. Sopran
Fux, VII, 23.
Alt
Baß
2. Sopran
Fux, VIII, 1.
C. f. Sopran
Tenor
3. Sopran
Fux, VIII, 2.
Alt
C. f.
4. Sopran
Albrechtsberger, S 84.
C. f. Alt
Tenor
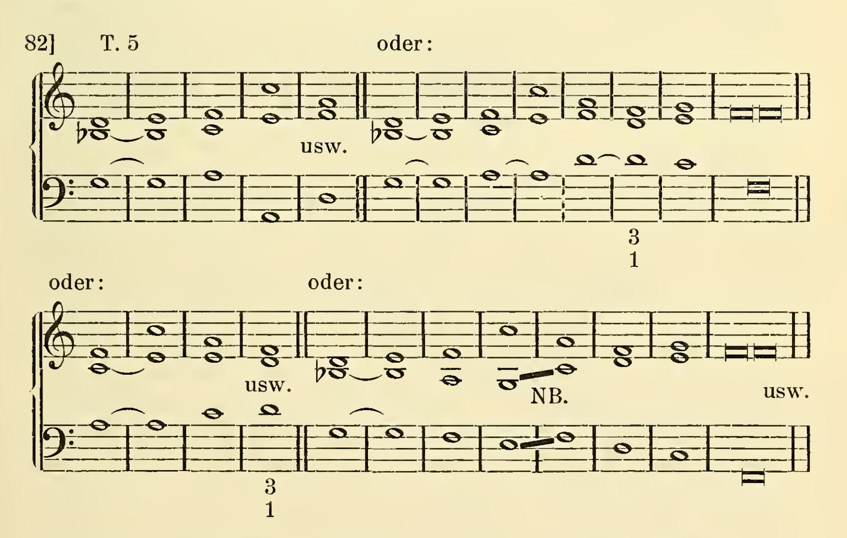

5. C. f. Alt
Albrechtsberger, S. 84
Tenor
Baß
6. Alt
Cherubini, Ex. 84.
Tenor
C. f.
7. C. f. Alt
Cherubini, Ex. 84.
Tenor
Baß
8. Alt
Bellermann, S. 195 (über den C. f. von Fux).
C. f. Tenor
Baß





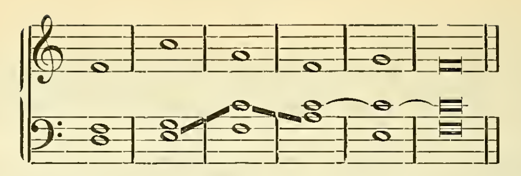
Bemerkungen zu obigen Aufgaben:

ad 1. Die großen Sprünge sämtlicher Stimmen in den T. 7—8 überschreiten den strengen Satz und weisen bereits instrumentale Artung auf. Die Lage ist ohne Zweifel schwierig, aber noch boten sich dem Verfasser, ohne Gefährdung der letzten vier Takte, auf die es ihm mit Recht so sehr ankam, folgende andere Stimmführungsmöglichkeiten:



Bellermann, der dieselbe Aufgabe auf Seite 195 übernimmt, sucht den Altmeister wie folgt zu verbessern:

83]



Wie man sieht, nimmt er zu Stimmenkreuzungen und außerdem zum bedenklichen Quartsprung in den Leitton (beim Baß a—e) Zuflucht.

ad 2. In T. 8 erscheint $^{6}_{3}$ in innerer weiter Lage (s. oben § 21). Die Stimmenführung in den letzten vier Takten der Aufgabe gebärdet sich instrumental, und zwar nur um durchaus zu einem passenden Schluß zu gelangen. Man beachte die Terzverdopplungen in den T. 5 und 10.

ad 3. In den T. 5 und 6 sehen wir zwei Sextakkorde aufwärtsziehen und überdies in innerer weiter Lage (s. Fuxens Zitat in § 14).

ad 5. Wegen der 8-Verdopplung des Tones fis in T. 11 siehe oben § 18; wegen der unparallel-geraden Quintfolge in den T. 13—14 vergleiche oben § 22, Fig. 48.

ad 6. T. 7 weist eine Modulation auf; die mittlere Stimme kreuzt mit dem C. f., jedoch artet der Gebrauch dieses Mittels in den T. 9—12 aus. Überdies ist die Linie des Soprans wie die ganze Haltung der Aufgabe zu eintönig, dürftigstes Kreisen um c^1.

ad 7. Was den Oktavsprung in T. 8—9 anlangt siehe § 22. — Von T. 8 ab gestaltet sich die Linie des Basses lediglich instrumental: man sehe nur die unmittelbar aufeinander folgenden Sprünge der Terz, Oktav und Terz nach derselben Richtung hin. In T. 11 sehen wir $^{6}_{3}$ in innerer weiter Lage, die aber durch die Stimmführung zu wenig begründet ist.

---

2. Kapitel

Zweite Gattung: Zwei Noten gegen eine

§ 1

Von den leitenden Grundsätzen im allgemeinen

In der zweiten Gattung des dreistimmigen Satzes treten zu den Grundsätzen der zweiten Gattung des zweistimmigen Satzes auch die des dreistimmigen hinzu. In den nachfolgenden Paragraphen wird nun gezeigt, welchen Einfluß die Dreistimmigkeit auf jene Grundsätze nimmt, in welcher Art sie sie prolongiert und vertieft.

§ 2
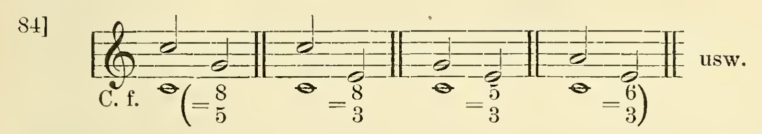
Vom Verhältnis der vertikalen Harmonie des Niederstreichs zu den Halben der horizontalen Richtung, namentlich zum konsonanten od. dissonanten Aufstreich

Bei durchaus unabhängigem Charakter der Stimmführung drückt sich schon in der zweiten Gattung des zweistimmigen Satzes eine mehr oder minder bestimmte Beziehung zwischen der vertikalen Harmonie des Niederstreichs und der in horizontaler Richtung fortschreitenden Halben aus (s. II^1, S. 285 ff.). Der Inhalt dieser Beziehung wechselt, je nachdem die Halbe in der oberen oder unteren Stimme ist, je nachdem sie konsoniert oder dissoniert; nur findet alles Hervorgebrachte eine Grenze an der allgemeinen

Eigenschaft des strengen Satzes, der, wie wir wissen, den Klängen unter keinen Umständen zu einer Bestimmtheit verhelfen kann, wie sie der freie Satz vermittelt.

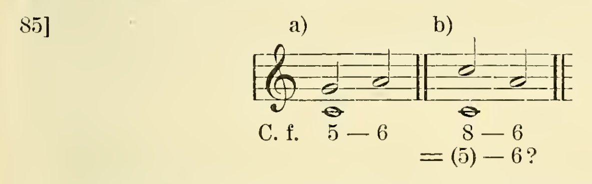
Machen wir den Anfang mit dem konsonanten Aufstreich im oberen Kontrapunkt, so sehen wir, wie unter Umständen zum Beispiel bei:

84]



die Harmonie des Niederstreichs durch den Aufstreich fortgesetzt erscheint, wodurch sich als Summe von Nieder- und Aufstreich ein und derselbe vollständige oder unvollständige Dreiklang ergibt; während zum Beispiel bei:

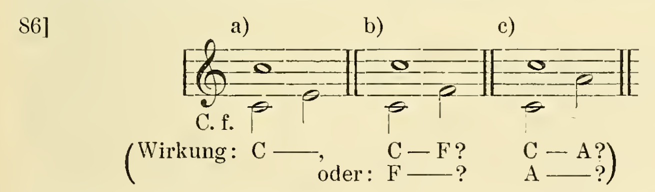
85]



der Aufstreich in der Harmonie des Niederstreichs wie bei a) entweder gar nicht enthalten ist, weshalb von einem Harmoniewechsel (5—6) gesprochen werden muß, oder wie bei b) sich zumindest der Zweifel regen darf, ob wegen unwidersprochener Grundtonhaftigkeit beim Niederstreich schon ein Harmoniewechsel oder die Sext als rückwirkend anzunehmen sei.

Zu ähnlich schwankenden Ergebnissen gelangen wir, wenn die Kontrapunkte bei der tieferen Stimme sind: bald ergibt sich zwar, wie bei a) der nachstehenden Figur, eine unzweifelhafte Dreiklangsumme, bald aber, wie bei b) und c), ist es zweifelhaft, ob ein Harmoniewechsel vorliegt oder nicht:

86]

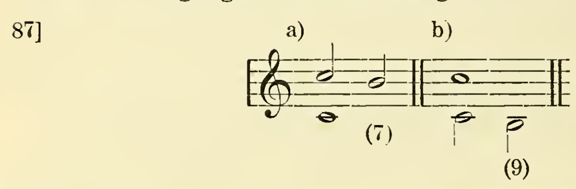


Die Harmonie des Niederstreichs vermag also, wie gesagt, unser Gehör so zu bestimmen, daß wir die erste Halbe, wo immer der Aufstreich es zuläßt, als liegend, das ist fortklingend denken; nur ist der zweistimmige Satz noch gar nicht in der Lage, die etwa bezüglich eines Harmoniewechsels sich regenden Zweifel, ausgenommen den unzweifelhaften Fall von 5—6, Fig. 85, a) zu be-

heben, geschweige eine volle Bestimmtheit der Bedeutung herbeizuführen.

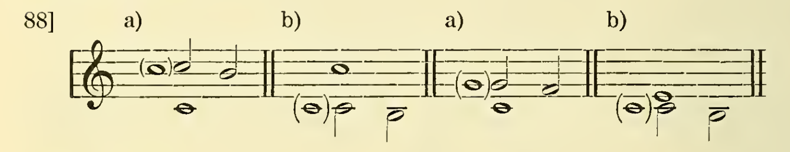
Bestimmter verhält es sich aber mit der Wirkung eines dissonanten Durchgangs im zweistimmigen Satze:

87]
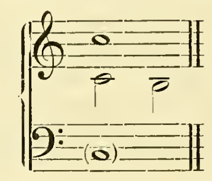


Sofern nämlich die zweite Halbe dissonierend von der konsonierenden ersten Halben fortrückt, ist beim Aufstreich, genau genommen, nur ein der tieferen Stimme gegenüber dissonierendes Intervall an sich wahrzunehmen; indessen bleibt das zweite Intervall auch noch unter dem Eindrucke der soeben verlassenen Harmonie des Niederstreiches: gleichsam ist beim Intervall des Aufstreichs noch die erste Harmonie des Niederstreichs gegenwärtig, als klänge sie fort:

88]



Diese Wirkung tritt wohl in beiden Fällen der Fig. 88 ein, nur daß sie sich im Falle eines Durchganges bei der tieferen Stimme, siehe b), außerdem noch in einer ganz eigenartigen Weise prolongiert und vertieft: Denn sofern bei a) der tiefere Ton liegen bleibt, trägt schon dessen Liegenbleiben allein die Erinnerung des ersten konsonanten Intervalles fort, und zwar um so deutlicher, als jegliche Bestimmung der Intervalle von der Tiefe aus geschieht; im zweiten Falle dagegen, bei b), entbehrt gerade die tiefere, dazu vor allen verpflichtete Stimme des Mittels, die auf dem Niederstreich zustande gekommene Harmonie ähnlich hörbar fortzusetzen, weshalb sich hier die Notwendigkeit besonders geltend macht, die Ausgangsharmonie des Niederstreichs zumindest in der Erinnerung fortzutragen. Verlegt man nun bei b) bloß einer größeren Verdeutlichung halber den fortzutragenden Ton, da er nun einmal rein geistiger Natur ist, besser noch in die Tiefe:


89]



so gewinnt man zugleich Einblick in das wahre, im freien Satze (s. II[3], Abschn. Durchgang) noch näher darzustellende Wesen der tieferen Außenstimme, wie sie gegenüber dem noch tiefer gedachten Stufenton Bedeutung wieder nur einer Oberstimme (s. o. § 7) erhält. Mit anderen Worten: Gerade der dissonante Durchgang bestätigt die Harmonie des Niederstreichs verläßlicher und nachdrücklicher als der konsonante Aufstreich, der, wie wir oben sahen, eine einheitliche Wirkung überhaupt vermissen läßt und öfter sogar zu mehr oder minder ausgeprägtem Harmoniewechsel führt.
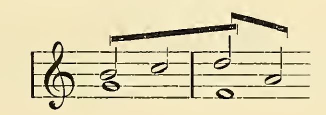
Bei aller stets als unabhängig zu verstehenden Körperlichkeit der im strengen Satze möglichen Intervalle enthüllt sich somit bei der Urerscheinung des dissonanten Durchganges gleichwohl schon ein seltsamer Einschlag von Vorgestelltem: er besteht in der geheimnisvoll wirkenden Erinnerung an den konsonanten Ausgangspunkt, die den dissonanten Durchgang auf seinem Weg durch den Terzraum begleitet. Es ist, als würde die Dissonanz auch den Einschlag der Ausgangskonsonanz stets mit sich führen, und man begreift so aus tiefstem Grunde die Vorschrift des strengen Satzes, die vom dissonanten Durchgang fordert, daß er durchaus nur im Sekundschritt und durchaus nur in derselben Richtung fortgehe.

Die Tragweite dieser Wirkung ist höchst bedeutsam:

Wir erkennen im dissonanten Durchgang den verläßlichsten, ja einzigen Träger des Melodischen überhaupt. Während in der ersten Gattung die melodische Linie sich noch mühsam Klang um Klang enthüllt, sehen wir sie in der zweiten Gattung bereits bei einer ruhenden Vertikalen fortschreiten. In diesem Sinne weist schon der zweistimmige Satz einen ersten Ansatz zur melodischen Auskomponierung, das ist der gleichzeitigen Entwicklung derselben Harmonie in vertikaler und horizontaler Richtung auf, sofern er — bei konsonantem Aufstreich je nach dem Intervall, bei dissonantem aber immer — zwischen Niederstreich und Aufstreich eine Beziehung der selben Harmonie zu schaffen vermag.

Mit den dissonanten Durchgängen ist zuerst wohl auch der Begriff der Knotenpunkte zu verbinden, der in der Stimmführung des freien Satzes (s. II[3], Abschn. Stufe) eine so große Rolle spielt: indem der dissonante Durchgang einen Terzraum ausfüllt, gibt er beiden konsonanten Punkten die Bedeutung von Anfang und Ende eines einheitlich zu fassenden Terzraums, wie er denn auch den Endton zugleich als Anfangston einem neu anzuschließenden Tonereignisse freigibt:

90]
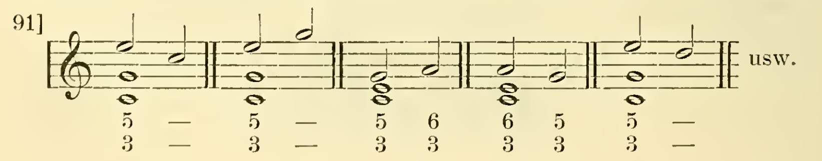


Für den dissonanten Durchgang selbst ist es völlig gleichgültig, welches Intervall er zur Gegenstimme bildet (9, 7, 4 usw.), so sehr wird er von der Horizontalen allein getragen. Auch diese Eigenschaft geht in den freien Satz hinüber, so daß es dort weder beim Durchgang eines einzelnen Tones noch einer Harmonie angebracht ist, die dissonanten Intervalle zu unterscheiden, geschweige den Grad der Dissonanz etwa zu messen und die eine dissonanter als die andere zu werten.

Im dreistimmigen Satze erhält die Konsonanz des Niederstreichs schon deutlicheren Inhalt. Im selben Maße schreitet nun aber auch die Verdeutlichung und Steigerung aller Auskomponierungsansätze vor. Gleichviel ob der Aufstreich konsoniert oder dissoniert, vermag die auf dem Niederstreich aufgehäufte Quantität an Konsonanz bereits ein beträchtliches geistiges Widerlager zur Verfügung zu stellen, was besonders dem dissonanten Durchgang der tieferen Stimme zugute kommt.

Wir werden in der Folge auch bei den Mischungsaufgaben (s. u. VI. Abschn.) sehen, wie sich die Notwendigkeit, an der konsonanten Harmonie des Niederstreichs festzuhalten, desto dringender erweist, je mehr die anderen gleichzeitig in Halben fortschreitenden Stimmen die Einheit der Niederstreichsharmonie zu gefährden drohen. Die Einbildungskraft hat dann, besonders beim dissonanten Durchgang des Basses, die Harmonie des Niederstreichs aus Eigenem fortzutragen, und indem sie es tut, bereitet sie sich am schicklichsten zur Empfängnis jenes größten geistigen Wunders vor, das den freien Satz beherrscht, nämlich der Stufe, die jenes Beharrende einer Harmonie für die Dauer von Durchgängen in höchster Auswirkung vorstellt. Auch dort, im freien Satze, bleibt trotz gesteigertsten Möglichkeiten der Auskomponierung die konsonante Harmonie wirklich liegender oder als liegend angenommener Töne wieder nur allein Maß alles dissonanten Durchgangwesens, und wie immer dort auch durch Vertretungs- oder sonstige Abbreviationsprozesse verschleiert der dissonante Durchgang angewendet wird, allezeit steht an dessen Wiege die um eine Sekunde höher oder tiefer gelegene Konsonanz, ganz genau so, wie es die Urerscheinung fordert.

Zum dreistimmigen Satz zurückkehrend, erübrigt schließlich nur noch, an einigen Beispielen zu zeigen, wie hier (genau wie im zweistimmigen) bei Dreiklangsvollständigkeit des Niederstreichs ein konsonanter Aufstreich die Harmonie sowohl fortzusetzen als zu verändern vermag, ein dissonanter Aufstreich sie aber allezeit nur bestätigt:

91]



und wie ferner bei Unvollständigkeit der ersten Harmonie ein konsonanter Aufstreich sie zur Vollständigkeit bringen kann, wenn auch nicht muß, ein dissonanter Aufstreich sie aber stets unverändert läßt:

92]

—— 5 | 6 | —— 8 |
3 | —— 3 | 3 | 3 3 ——

Fux äußert sich zu dieser Frage, allerdings erst zur dritten Gattung, auf Seite 98: „... außer daß, wie in allen Gattungen des Contrapunkts, also auch in dieser, hauptsächlich auf die Noten gesehen wird, die in thesi stehen." Und weiter: „Gib aber wohl Achtung, daß du, wenn bey dem ersten Viertel in Arsi der harmonische Dreyklang nicht angebracht werden kan, solches bey dem andern und dritten zu bewerkstelligen suchest." (Der Rückschluß von der dritten Gattung auf die zweite ist hier wohl schon auf Grund seiner eigenen Worte geboten.) Doch entscheiden bei Fux über alle diese Möglichkeiten in erster und letzter Linie die Zusammenhänge der Stimmenführung, und oft genug kommen daher in seinen Aufgaben auch Dreiklänge vor, die nicht einmal durch den Aufstreich zur Vollständigkeit gelangen.

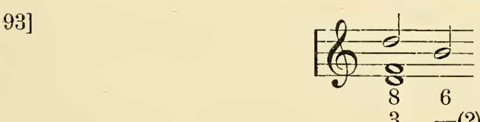
Albrechtsberger (S. 88): „Alle Niederstreiche müssen einen vollkommenen, oder einen unvollkommenen Akkord nämlich $\begin{smallmatrix}5 & 8\\ 3 & 3\end{smallmatrix}$ | oder $\begin{smallmatrix}6 & 8\\ 3 & 6\end{smallmatrix}$ | oder $\begin{smallmatrix}3 & 6\\ 3 & 6\end{smallmatrix}$ bekommen." Und dazu auf Seite 87: „Auch hier ist erlaubt, im Durchgange nämlich, im Aufstreiche öfters $\begin{smallmatrix}8 & 5 & 5 & 6 & 8\\ 5 & 1 & 5 & 1 & 8\end{smallmatrix}$ über dem Grundtone anzubringen."

Wenn Cherubini auf Seite 30 in der dritten Regel lehrt: „Auf der starken Zeit darf man die Terz niemals verdoppeln, wohl aber ists erlaubt auf der schwachen", gleich darauf aber erklärt: „Es giebt Fälle, wo man die Verdoppelung der Terz auf der guten Zeit nicht vermeiden kann, doch sollen diese Fälle nur selten vorkommen", so ist das eine recht ungeschickte und nicht ungefährliche Umschreibung der Ahnung, daß unter sämtlichen Verdopplungen die der unvollkommenen Konsonanzen im Werte zuletzt stehen (vgl. III, 1, § 17). Über die Vervollständigung der Harmonie des Niederstreichs durch den Aufstreich spricht Cherubini (wie Fux) ebenfalls erst zur dritten Gattung (S. 33, 1. Regel).

§ 3

Nach dem schon oben in § 2 Gesagten muß zum Beispiel bei: 5—6 (6—5): Harmoniewechsel oder konsonanter Durchgang?

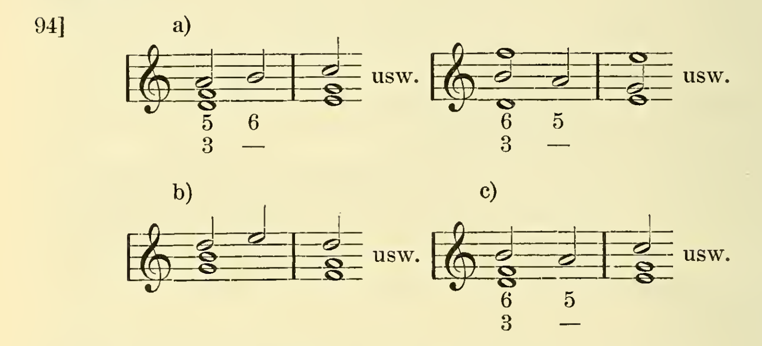
93]



wegen Unvollständigkeit der ersten Harmonie und wegen der Sext beim Aufstreich (vgl. Fig. 85, b) unser Eindruck schwanken

zwischen einer Dreiklangsumme $\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}$ einerseits und einem Harmoniewechsel anderseits, als wäre nämlich beim Niederstreich wegen vermuteter Grundtonhaftigkeit des tiefsten Tones der Klang $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ anzunehmen, was zu einer Folge von $\begin{smallmatrix}8 & - \\ 5 & -6 \\ 3 & - \end{smallmatrix}$ führen würde. So scheint denn also erste Voraussetzung eines wirklichen Harmoniewechsels zu sein, daß die Harmonie des Niederstreichs auch wirklich mit 5 vollständig ist (s. o. § 2, Fig. 85 a).

Nicht minder aber sehen wir bei der Folge von 5—6 (6—5) auch trotz Dreiklangsvollständigkeit des Niederstreichs oft eine Unbestimmtheit, jedenfalls eine Verschiedenheit in der Wirkung, die den Begriff des Harmoniewechsels wieder in anderer Weise gefährdet:



Da wir nun einmal mitten im Getriebe einer wenn auch noch so einfach vor sich gehenden Auskomponierung dazu neigen, die Harmonie des Niederstreichs als die des ganzen Taktes gelten zu lassen, muß sich da nicht bei a) eher die Empfindung eines Durchgangs, als eines wirklichen Harmoniewechsels, aufdrängen, zumal der Fortgang der Halben so durchaus der Regel des Durchganges entspricht?

Oder läßt sich verhüten, daß wir bei b) eine Nebennote hören, und bei c) uns eher zur Wirkung der 5 bekennen, die die Grundtonhaftigkeit des tiefsten Tones zur Erfüllung bringt, und demgemäß, trotz allem Nachdruck der Niederstreichsharmonie, 6 vor 5 als Wechselnote hören?

Eine letzte Entscheidung dieser Fragen vermag der strenge Satz allerdings nicht zu bieten. Es ist das aber auch nicht seine Sache: bloß der Stimmführung nachgehend, kann er nur nicht verhindern, daß sich, wie bei obigen Beispielen, die Nebenwirkung von Durchgängen, Neben- und Wechselnoten einfindet, wo etwa für solche mehr oder minder bestimmte Voraussetzungen uns entgegentreten.

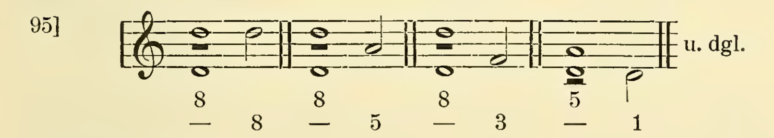
In diesem Sinne wäre dann allerdings schon im strengen Satze der erste Ansatz zu einem konsonanten Durchgang, einer konsonanten Nebennote und Wechselnote gegeben, die im freien Satze eine so große Rolle spielen (s. II[3], freier Satz, Abschn. Durchgang).

Anfang

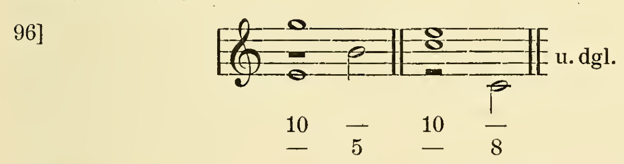
§ 4

Von der Bildung des Anfanges

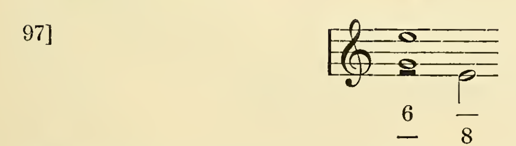
Zu den Eröffnungsmöglichkeiten, wie sie in der ersten Gattung des dreistimmigen Satzes dargestellt wurden, tritt hier noch die schon aus der zweiten Gattung des zweistimmigen Satzes (II[1], S. 302) uns bekannte Lizenz der halben Pause. Gerade diese regt aber im Rahmen der Dreistimmigkeit die Frage an, ob nicht statt: $\left|\begin{smallmatrix} - & 3 \\ 8 & - \end{smallmatrix}\right|$ unter Umständen schon: $\left|\begin{smallmatrix} 3 & - \\ - & 8 \end{smallmatrix}\right|$ geschrieben, das heißt die vollkommene Konsonanz erst auf dem Aufstreich nachgetragen werden dürfte? Im Grunde ist wohl auch gegen die letztere Ordnung nichts einzuwenden; man bediene sich ihrer, wenn man nur besondere Vorteile der Stimmenführung dadurch zu sichern in der Lage ist, wisse aber, daß der Wert der ersteren als einer an sich natürlicheren gleichwohl bestehen bleibt. Es ist somit zu Anfang nicht nur zum Beispiel:



sondern auch:



zu setzen erlaubt, während dagegen eine Bildung, wie:



wegen des die Grundtonhaftigkeit zunächst ausschließenden Sext-Intervalles besser hintanzustellen ist.

In Fuxens Aufgaben stoßen wir auf eine Lizenz wie zum Beispiel $\begin{smallmatrix}10 & — \\ — & 5\end{smallmatrix}$ erst in der vierten Gattung des dreistimmigen Satzes (z. B. XI, 9).

Albrechtsberger: „$\begin{smallmatrix}8\\5\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}5\\1\end{smallmatrix}$ darf sogar in allerersten Akkorden gemacht werden, wenn den Kontrapunkt eine Oberstimm hat und die Terz keinen Platz findet.“ Soll und darf daraus geschlossen werden, daß er $\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}$ vorgezogen hat? — Über die Lizenz der Pause und die damit zusammenhängende Frage nach der Ordnung der Intervalle lesen wir bei ihm erst zur dritten Gattung auf Seite 93: „Nur hat man wohl zu merken, daß mit einem Suspir, welches nur einen halben Streich gilt, in den Contrapuncten könne angefangen werden; welche Contrapuncte aber hier, und im vierstimmigen Satze nach dem Suspir, oder auch ohne Suspir, ihre erste Note nicht mehr mit der Quinte, oder Octave (wie oben im zweistimmigen Satze geschehen mußte) anzufangen haben; sondern sie können auch die Terz nehmen, wenn die Ausfüllungs-Stimme, die Quinte, oder Octave hat. Kurz der vollkommene Accord (nach Albrechtsbergers Audrucksweise durchaus nicht der vollständige!), welchen alle Gattungen im ersten Tacte bekommen müssen, kann in drey- und mehrstimmigen Sätzen gestellt werden, wie es beliebt.“ Offenbar zielt er mit den letzten Worten auf Anfangsbildungen, bei denen die unvollkommene Konsonanz der vollkommenen vorangeht. In den Aufgaben wendet sie Albrechtsberger in der Tat recht häufig an: $\begin{smallmatrix}10 & — \\ — & 8\end{smallmatrix}$ (S. 90); $\begin{smallmatrix}10 & — \\ — & 5\end{smallmatrix}$ (S. 92, 96); sogar $\begin{smallmatrix}6 & — \\ — & 8\end{smallmatrix}$ (S. 92).

Cherubini äußert sich zur Pause (S. 31, 5. Regel): „... das ist eleganter, als wenn man mit dem vollen Tacte beginnt.“ „Eleganter“?! hier im strengen Satze, was soll das heißen?

Mitte

§ 5

Erinnerung einiger älterer Grundsätze

Gegen den Einklang auf dem Aufstreich ist nichts einzuwenden (vgl. 1. Kap., § 12).

Da es hier immer Möglichkeiten gibt, durch Anbringung einer Konsonanz oder eines dissonanten Durchganges auch den Aufstreich zur Förderung des im strengen Satze gebotenen allgemeinen Gleichgewichtes heranzuziehen, wird die Nebennote überflüssig, die eben dieses nur zu leicht gefährdet, und ist daher lieber zu vermeiden (vgl. II[1], S. 240 ff. und S. 301 ff.).

Der Mannigfaltigkeit wird hier besonders gedient, wenn mit vollständigen und unvollständigen Dreiklängen auf Nieder- und Aufstreich abgewechselt wird.

Über Fuxens Stellung zur Nebennote siehe II[1], Seite 243.

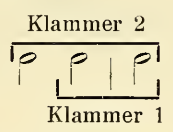
Seltsamerweise findet man in Albrechtsbergers Aufgaben zur zweiten Gattung keine Nebennote, obwohl er dieser sonst — siehe II[1], Seite 244 — das Wort redet; sollte dies Zufall sein?

Cherubini (S. 31, Regel 4): „Der Einklang ist auf der guten Zeit nicht eher erlaubt, als bis man es wirklich nicht anders machen kann. Er ist in dem ersten und letzten Tacte erlaubt und man duldet ihn auf der schlechten Zeit.“

§ 6

Wie im Verhältnis der Niederstreiche sonst verbotene Quint- oder Oktavfolgen durch einen Terzsprung bereits verbessert werden können

Im Verhältnis von Niederstreich zu Niederstreich, also in Klammer 2 (vgl. II[1], S. 264 ff.):



vermag in dieser Gattung ein Terzsprung bei der Mittelstimme offene Folgen (mit der Mittelstimme) bereits unschädlich zu machen (s. dagegen im zweistimmigen Satze II[1], Fig. 279), da der Außensatz die üble Wirkung der Folgen in den Hintergrund drängt.

Daß im selben Maße dann auch beim Quartsprung (einer Mittel- oder Außenstimme) wie bei nachschlagenden Folgen der dreistimmige Satz sich wider offene Folgen der Niederstreiche weniger empfindlich als der zweistimmige zeigt, versteht sich von selbst.

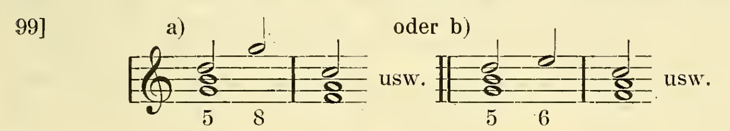
Ein Terzsprung der Außenstimme dagegen wie zum Beispiel:

98]



verbietet sich hier um so mehr, als sich zum Ersatz schließlich auch Stimmführungen wie zum Beispiel die folgenden anbieten:

99]



Namentlich die letztere Stimmführung ist es, die im freien Satze bei Vermeidung offener Quintfolgen (s. freier Satz, Abschn. offene Folgen) die größte Rolle spielt; sie weist gegenüber der unter a), bei der der konsonante Sprung (ebenso wie bei Fig. 98) in der Harmonie des Niederstreichs aufgeht, zumindest den Vorzug einer Intervallenfolge auf, die wir im strengen Satze meistens als Harmoniewechsel begreifen (s. o. § 3).

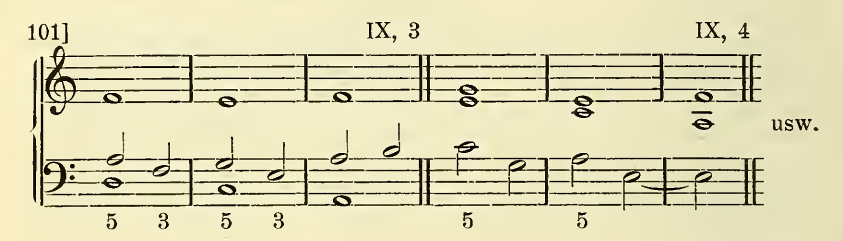
Fux (S. 96): „. . . daß in dieser Gattung dreyer Stimmen zum Behuf des harmonischen Dreyklangs ein halber Schlag durch den Sprung einer Terz manchmal zwey Quinten vermeiden könne:

100] VIII, 10

5 3 5

welcher Satz sonsten in zweyen Stimmen verboten, in drey Stimmen aber in Ansehung des harmonischen Dreyklangs, wie gedacht, erlaubet

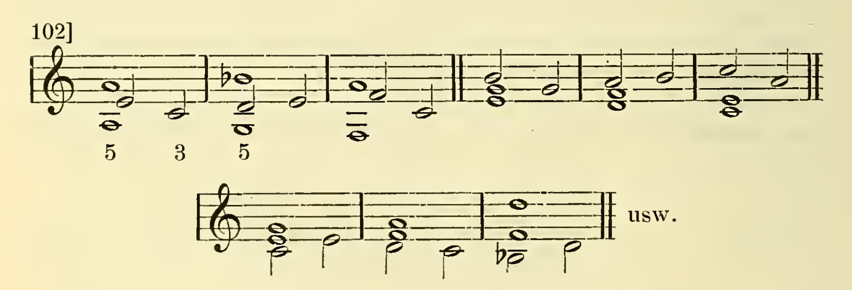
ist.“ Da Fux hier ausdrücklich nur von Quinten- und nicht auch von Oktaven-Parallelen spricht, sollte er damit in Hinsicht unserer Lizenz nun wirklich einen Unterschied zwischen beiden gemacht haben wollen? Wie dem aber auch sein möge, ist es seiner Ansicht nach schon die Dreiklangsvollständigkeit (auf beiden Niederstreichen), deren Erfordernis die Quintenfolge rechtfertigt, weshalb er denn die Lizenz nicht bloß auf die Mittelstimme beschränkt, vielmehr sie offenbar auch bei den Außenstimmen gelten zu lassen scheint. Aus Fuxens Aufgaben sei hier noch wiedergegeben zum Beispiel:



Genauer drückt sich Albrechtsberger aus (S. 86—87): „Nur ist besonders zu merken, daß allhier jener Fehler zweyer Quinten und Oktaven, die oben im zweystimmigen Satze mit einem Terzsprunge zu machen verbothen worden, nicht mehr als ein Fehler, wenn es in der Mittelstimme geschieht, anzusehen sey. In der obersten, und untersten Stimme aber ist dieses Verfahren noch fehlerhaft. Wenn aber diese Sätze 5 3 | 5 etc. || 8 6 | 8 etc. in der Mittelstimme öfter als einmal nach einander angebracht werden, ist es wieder fehlerhaft; weil sie zu Quinten- und Oktavenmäßig klingen“ (folgen Beispiele). Daß umso eher dann aber ein Quartsprung die Quintfolge verbessert, mag er auch bei einer Außenstimme sein, bestätigt Albrechtsberger mit „gut“ ausdrücklich auf Seite 87, 91; vgl. auch S. 126ff.

In ähnlicher Weise wie Albrechtsberger ergänzt auch Cherubini auf Seite 30, Regel 1, die Lehre von Fux, dessen Figur er übrigens in Exempel 85 anführt.

Zum Teil abweichend erledigt die Frage aber Bellermann auf Seite 198ff. Seiner Ansicht nach ist ein solcher Terzsprung auch bei einer Außenstimme zulässig, darf jedoch nur einmal gebraucht werden und muß noch außerdem in entgegengesetzter Richtung fortgehen, wie dies ähnlich beim Austritt aus dem Einklang (s. II[1], S. 263) der Fall ist, z. B.:
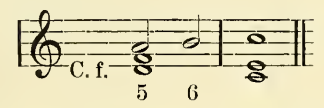


Schluß

§ 7

Nach Möglichkeit sollen die halben Schläge auch im vorletzten Takte angebracht werden:

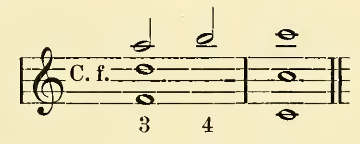
Von der Bildung des Schlusses

103]



Allerdings verbietet sich hiebei aber eine Bildung wie zum Beispiel die folgende:

104]



und zwar aus dem Grunde, weil die zweite Halbe, trotz allem gegenteiligen Schein, durchaus nicht als aufwärtssteigender Leitton wirken kann: da die zweite Halbe hier nur als dissonanter Durchgang erscheint, entbehrt sie jener allerersten Voraussetzung, wie sie nach Kapitel 1, § 27 für das Wesen des aufwärtssteigenden Leittons unerläßlich ist, nämlich einer konsonanten Terzbeziehung zum Dominantenton.

Um auf dem Niederstreich die Fehler eines Einklangs oder einer Quintverdopplung wie zum Beispiel:

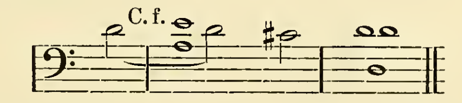
105]

C. f. C. f.

5 5 5
1

zu vermeiden oder sonstwelchen Unzukömmlichkeiten der Stimmführung zu begegnen, darf man sich im vorletzten Takte zur Synkopenform flüchten (wie man sich doch auch in derselben Gattung des zweistimmigen Satzes nicht selten auf die ganze Note der ersten Gattung zurückzugreifen genötigt sieht, s. II[1], S. 289 ff.) also zum Beispiel:
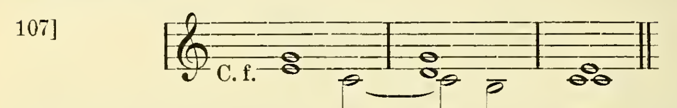
106]
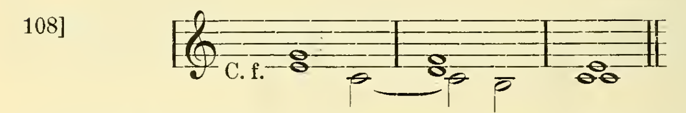


Nicht nur wird es dadurch möglich, die Bewegung der Halben bis ans Ende beizubehalten, sondern es werden noch außerdem

auf dem Niederstreich immerhin drei verschiedene Töne hörbar, wobei überdies die dissonante Synkope als Platzhalterin für den aufwärtssteigenden Leitton auftritt.

Eine solche Synkopenform kommt aber nur dem aufwärtssteigenden Leitton zu. Ist dieser nun bei der tiefsten Stimme, so wird bei enger Lage statt zum Beispiel:
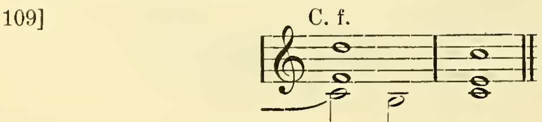
107] 

mit mehr Berechtigung die verminderte Quint angebracht:

108] 

Der Druck nämlich, den hier das Postulat des fließenden Gesanges auf die Außenstimme übt, ist so stark, daß wir, ihm nachgebend, uns zum Sekundschritt statt eines Terzsprunges auch um den Preis einer verminderten Quint entschließen. Und sieht es daneben allerdings auch noch so aus, als würde wegen zu vermeidender Quintenfolgen die synkopierte Form vielleicht umgekehrt erst durch die verminderte Quint veranlaßt worden sein, so fördert schließlich auch diese Täuschung nur destomehr den Eindruck jener besonderen Notwendigkeit, der nun einmal in dieser Lage eben nicht besser als mit der Stimmführung wie in Fig. 108 entsprochen werden kann.

Dieser Druck des fließenden Gesanges entfällt aber bei der weiten Lage, wo die hiefür in Betracht kommende Stimme in der Mitte ist und dem fließenden Gesang mit dem Sekundschritt bei der Außenstimme ohnehin voll Genüge geschieht. Mit der Verringerung des Druckes bei der Mittelstimme entfällt folgerichtig aber der Zwang zum Sekundschritt wie ferner auch der zur verminderten Quint, so daß endlich jene Täuschung, als wäre die Synkope hier wegen der Vermeidung offener Quintfolgen notwendig, überhaupt gar nicht entstehen kann. Entspricht es aus allen diesen Gründen nun durchaus keiner Notwendigkeit mehr zu setzen zum Beispiel:
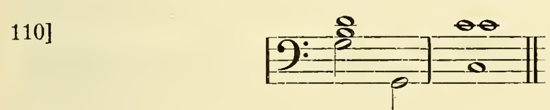
109] 

so empfiehlt es sich ebendaher, der weiten Lage eher auszuweichen, nur um nicht die Synkope gebrauchen zu müssen,

deren Notwendigkeit hier lange nicht so zwingend wie bei der engen Lage gegeben ist.

Die Synkopierung des abwärtssteigenden Leittons aber vermeide man lieber, besonders bei einem C. f. in Moll (s. u. Kap. 4, § 10).

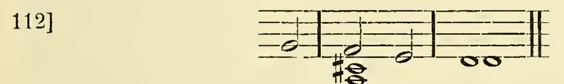
Es soll jedoch auch nicht übersehen werden, daß der Leitton durchaus nicht immer nur der die Halben führenden Stimme vorbehalten und aufgezwungen werden muß; vielmehr darf das bei den Aufgaben in phrygischer Tonart geübte Verfahren (s. u. Fig. 113, erstes Beispiel), die Leittöne den beiden Ganztonstimmen zu überweisen und den Kontrapunkt in Halben von der Leittonpflicht zu entlasten, auch auf die Aufgaben in Dur und Moll übertragen werden (vgl. u. Fig. 113, letztes Beispiel):



wenn man nicht anders schon grundsätzlich Verzicht auf eine solche Schlußbildung leisten will, sobald die Halben bei der tiefsten Stimme sind. Letzten Endes entscheidet über die Leittonzuweisung freilich das Gebot der Stimmführung, der es daher unter Umständen gemäß sein kann, zu schreiben:

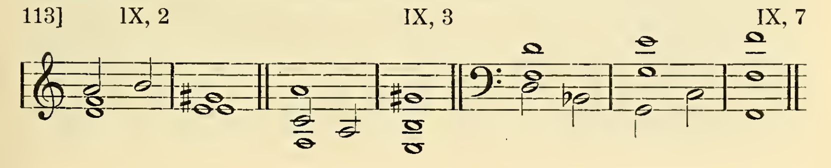


Die strenge Beobachtung der Diatonie in Moll läßt dagegen eine Schlußbildung wie:



nicht willkommen erscheinen, bei der der erhöhte Leitton mit der kleinen Terz zusammenstößt (näheres s. 4. Kap., § 10).

Der Synkopenfassung widmet Fux die Erklärung (S. 96 ff.): „Da aber beynahe keine Regel ohne Ausnahme ist, so muß solche also verstanden werden, nämlich wo die Umstände zur Ausübung der Regel vorhanden sind, welches bey zwey Stimmen allezeit ist, nicht aber also bei drey Stimmen zu geschehen pflegt, wie man aus den vorhergehenden Exempeln abmerken kan, da bey der Bindung, wenn man zwei ungebundene halbe Schläge setzen wolte, entweder ein fehlerhafter Einklang, oder eine von der Harmonie entblößte Octave entstehen würde." Im Übrigen finden wir bei Fux aber auch Schlußwendungen wie zum Beispiel:



Ohne ein Wort der Erläuterung macht Albrechtsberger den Versuch, allerlei Kadenzformen in einer Tabelle (S. 88) aufzuzeigen. Darin stellt er neben verschiedene Formen in Halben — sonderbarerweise befindet sich darunter eine, bei der der aufwärtssteigende Leitton mittels einer verminderten Quint angesprungen wird (vgl. dagegen Fig. 103):

114]

— auch die synkopierten, einschließlich der Synkope mit der verminderten Quint. Vergleicht man mit den letzteren dann noch die Schlußformeln der Aufgaben auf Seite 90, 91 usw., so entnimmt man, daß er bei der Synkope mit der verminderten Quint keinen weiteren Unterschied zwischen enger und weiter Lage machte, wie er denn überhaupt über die darin enthaltene Unregelmäßigkeit der verminderten Quint ebensowenig ein Wort verliert.

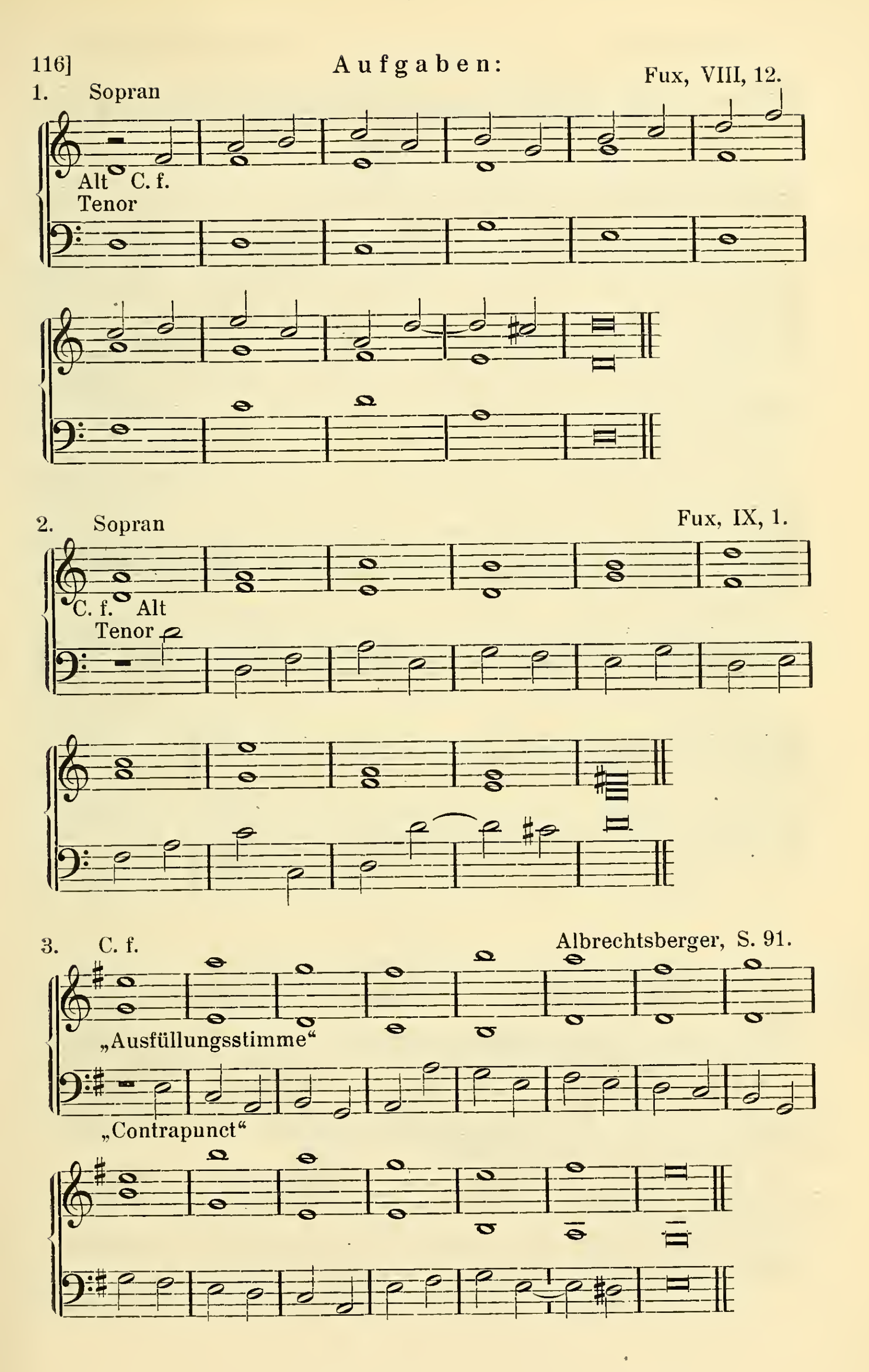
Cherubini folgt zunächst der Lehre Fuxens und zeigt sogar ausdrücklich an einem Notenbild, zu welchen fehlerhaften Verdopplungen (11, 55) es führen muß, wenn man auch im vorletzten Takte grundsätzlich nur an zwei Halben festhalten will. Indem er aber zur Lösung dieser Schwierigkeiten eine Wendung wie die folgende empfiehlt:

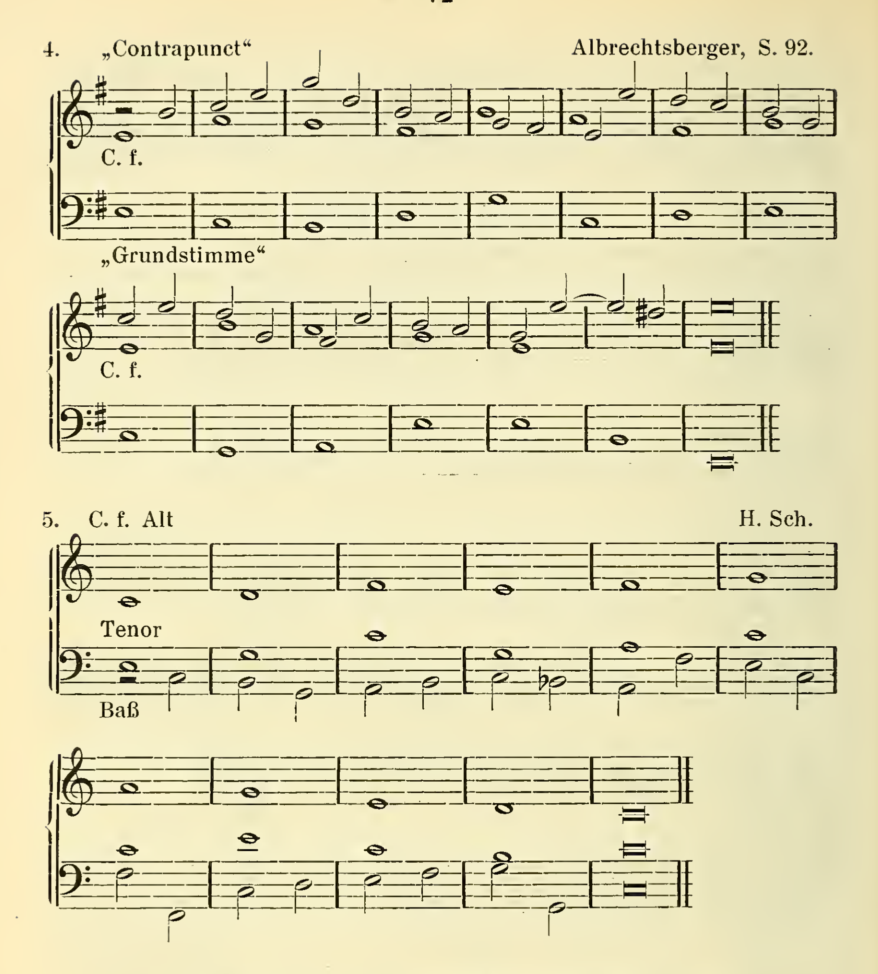
115] usw.

begeht er selbst einen unverzeihlichen Fehler, da er hiebei versäumt, den Leitton unmittelbar vor dem Tonikaton (II[1], 2. Kap., § 17) zu setzen. Daß er auch die Synkope als Gegenmittel empfiehlt, versteht sich von selbst, nur lautet die Begründung hiefür allzu kindlich: „Auf diese Weise Anwendung machend von der vorerwähnten Ausnahme, vermeidet man die letztgedachten Übelstände der Einklänge auf den guten Zeiten; und weil keine Regel existiert, welche die Synkope in dieser Gattung verbietet, so kann man sie anwenden, ohne zu fehlen, wenigstens so lange es nur im vorletzten Tacte geschieht. Gleichwohl rathen wir, es nur sehr selten zu thun. Die folgenden Exempel werden beweisen, daß es in vielen Fällen sehr leicht ist, der Synkope im vorletzten Takte auszuweichen.“ (Folgen Beispiele, Exempel 92, worunter auch ein Zitat aus Fux zu finden ist.)

Bellermann erklärt (S. 200) die synkopierte Schlußfassung für die „befriedigendste“ und dazu noch: „Liegt der aufwärtssteigende Leiteton in der Unterstimme und der C. f. in der Mitte, so können wir hier im dreistimmigen, — gegen alle sonstigen Regeln — den Schluß auch auf folgende Weise mit Hilfe der Bindung und des verminderten Dreiklanges auf der schlechten Taktzeit machen (folgt Beispiel). Dies ist aber nur gestattet, wenn die Stimmen ganz neben einander liegen, und würde zu tadeln sein, wenn man z. B. den jetzt in der Mitte liegenden C. f. eine Oktave höher, oder die Unterstufe eine Oktave tiefer setzen wollte (folgen Beispiele).“ Man sieht den Unterschied seiner Ansicht gegenüber der Albrechtsbergers, doch gestehe ich, daß ich mich in dieser Frage lieber auf die Seite Bellermanns stelle, und zwar in Hinblick auch schon darauf, daß dem Schluß (vgl. dazu II[1], 1. Kap., § 29) das Ineinanderströmen und -wirken der Stimmen, wie es die Nähe mit sich bringt, besser und natürlicher zusagt, als die Entfernung von Dezimen, wie sie mit der weiten Lage verbunden ist.

116] **Aufgaben:**





Bemerkungen zu obigen Aufgaben:

Zu jedem C. f. lassen sich die Aufgaben auf sechserlei Art durchführen.

Über den Wert dieser Aufgaben sagt Fux (S. 97): „Wie vielen Nutzen aber diese Übung habe, und wie leicht solche einem angehenden Komponisten das Aufschreiben mache, ist kaum mit Worten auszudrücken, und wer hierin erst geübet ist, der wird, wenn der Choralgesang weggelassen, und man nicht mehr gebunden ist, erfahren, daß er spielend freye Compositionen machen könne.“

ad 2. In den T. 3—4 Quintfolgen, die durch den dazwischenliegenden Quartsprung gutgemacht werden. Über die Quinta battuta in den T. 8—9 siehe II[1], Seite 279.

ad 3. Völlig instrumentale Haltung. Über den Ausdruck Ausfüllungsstimme siehe 1. Kapitel, § 7.

3. Kapitel
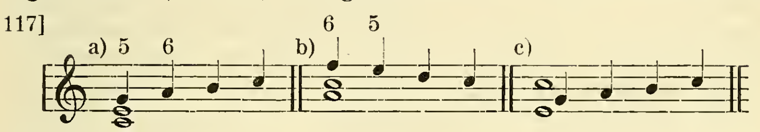
Dritte Gattung: Vier Noten gegen eine

Mitte

§ 1

Wie man dem folgenden Beispiel unter a) entnehmen kann (vgl. dazu II[1], S. 298, u. Fig. 331): Vom Quartraum

117]
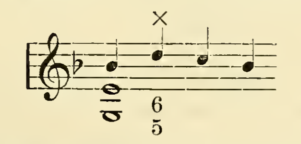


legt die Nebenwirkung eines konsonanten Durchganges (2. Kap., § 3) in Verbindung mit dem Fortwirken der Harmonie des Niederstreiches (2. Kap., § 2), die Vorstellung eines Quartraumes nahe, wie er, zwei Durchgänge enthaltend, sich von der Quint bis zur Oktav des Dreiklanges erstreckt (vgl. II[1], S. 312). Bei b) wird das Bewußtsein eines solchen Raumes durch die Nebenwirkung einer Wechselnote (vgl. Fig. 94 c) etwas mehr gestört, während bei c) die Intervalle, vom Grundton aus gehört, zwar vor der vollen Strenge nicht bestehen, gerade aber die dissonante Natur der mittleren Töne den Begriff des Quartraumes am ehesten fördert (2. Kap., § 2).

Die im kargen Material des strengen Satzes sich auswirkende Auskomponierung erfährt so durch die Entwicklung des Quartraumes eine Bereicherung und Steigerung, mag dieser auch, wie oben zu sehen ist, von der Unbedingtheit und Bestimmtheit des freien Satzes noch weit entfernt sein.

§ 2
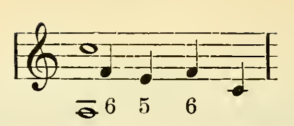
Es hängt mit der Zurückweisung von $\frac{6}{5}$ im strengen Satze zusammen (vgl. 1. Kap., § 3), und in der Folge auch mit dem Verbot ein dissonantes Intervall anzuspringen, wenn bei der dritten Gattung nicht gestattet ist zu schreiben wie zum Beispiel: Erinnerung und Prolongation einiger älterer Grundsätze

118]
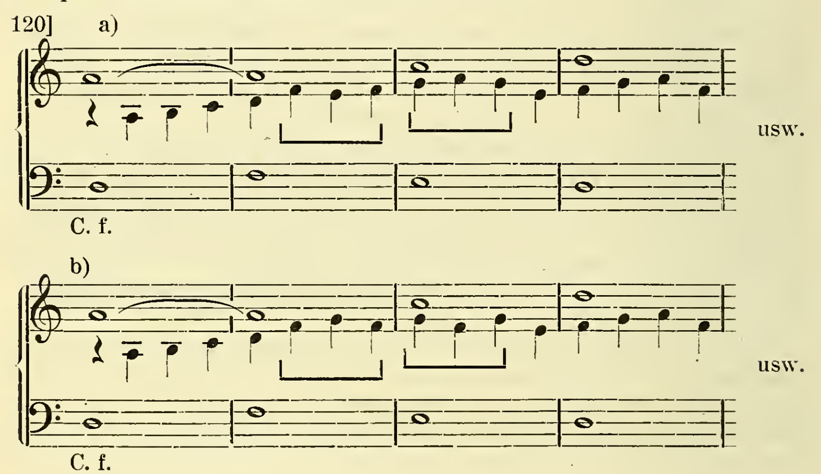


Daß eine konsonante Nebennote in der dritten Gattung des dreistimmigen Satzes bereits deutlicher in Erscheinung treten kann als in der zweiten (vgl. 2. Kap., § 3), liegt auf der Hand:

119]



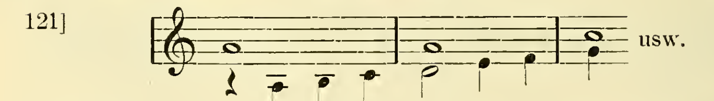
Die in der dritten Gattung mit mehr Berechtigung als in der zweiten (II[1], S. 301) freigegebene Nebennote regt aber eine Frage an, die, meines Wissens zum erstenmal aufgeworfen, lautet: Sind beide Nebennoten, das ist die höhere und tiefere von gleicher Wirkung, von gleichem Wert auch in der Anwendung? Es fällt nämlich auf, daß in dem jeweilig einzelnen Falle unser Gefühl, entgegen der Theorie, die beide Nebennoten an sich gleichstellt, öfter nur die eine zuläßt, die andere zurückweist. Man vergleiche, um sich davon zu überzeugen, die Wirkungen bei a) und b) zum Beispiel der nachstehenden Stellen:

120]



Die Ursache, weshalb bei a) im zweiten Takte die Wirkung der tieferen Nebennote besser ist als die der höheren bei b), ist nun offenbar darin zu suchen, daß nur jene und nicht auch diese den zugrunde liegenden Durchgang wiedergibt:

121]



Solcherart wird die Überordnung des Durchgangsbegriffes als eines Urbegriffes über den Nebennotenbegriff als einen davon erst abgeleiteten bestätigt (vgl. II[1], S. 240 ff.), wie sich auch die Nebennote schon innerhalb des strengen Satzes als Künderin einer hinter der gegebenen Linie verborgenen ursprünglichen entpuppt, zu deren Ausschmückung (Diminution) sie sich zur Verfügung stellt.

Dagegen wird mit der höheren Nebennote im dritten Takte bei a) eine viermalige Wiederholung desselben Tones, f^1, vermieden (s. bei b), wie außerdem noch die höhere Nebennote hier einen ganz besonders feinen Reiz auslöst, der darin besteht, daß der Ton a, erst in Form einer Nebennote und auf schwachem Taktteil gebracht, in wirkungsvoller Weise das künftige, auf dem dritten Viertel des nachfolgenden Taktes entscheidend auftretende a andeutet und zugleich vorbereitet. Bei der Zubereitung dieser Reizwirkung — wie oft haben unsere großen Meister eine solche in ihren Werken gesucht! — spielt, wie man sieht, die veränderte rhythmische Stellung desselben Tones die Hauptrolle.
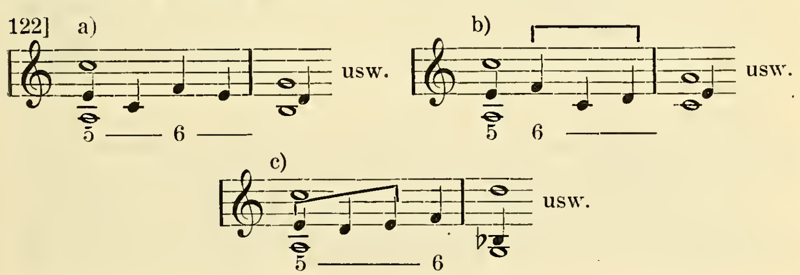
So einfach nun diese Beispiele sind, so schwierig mag es freilich in zahlreichen anderen Fällen sein, zwischen einer der beiden Nebennoten zu entscheiden. Das Empfindliche des Tonlebens erweist sich eben darin, daß eine solche Entscheidung nicht getroffen werden kann ohne das Bewußtsein so vieler verschiedenartiger und verborgenster Unwägbarkeiten, als da sind z. B.: Hauptlinie des Gesanges, Urlinie, strengste Erfüllung von Urbegriffen, Zahl der Wiederholungen eines Tones usw.

Zugleich gibt der strenge Satz aber auch die erste Gelegenheit wahrzunehmen, wie verschieden die Wirkung der Nebennote ist, je nachdem sie in den Takt eingeordnet erscheint

so: | oder so:

Daß die erste Form die natürlichere ist (s. oben Fig. 120, Takt 3), braucht keines weiteren Beweises; doch ist gelegentlich die zweite (T. 2) nicht unwillkommen, sofern sie nur durch die Lage begründet ist. Auch im freien Satz spielt dieser Unterschied eine wichtige Rolle (s. II^3, Abschn. Durchgang).

Eine ebensolche Verschiedenheit der Wirkungen äußert sich übrigens auch dort, wo 5 auf 6 (6 auf 5) folgend weniger im Sinne einer konsonanten Nebennote (oder Wechselnote), denn eines Harmoniewechsels in Betracht kommt, wie dies im Gegensatz zur regelmäßigen Anordnung bei a) der nachstehenden Figur in den unregelmäßigen Fällen b) und c) zu sehen ist:
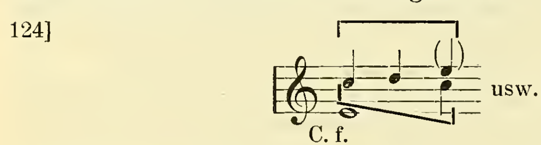


Bedenkt man, daß, lediglich horizontal betrachtet, der Endpunkt eines wirklichen Durchganges zum Ausgangspunkt konsoniert, das heißt mit ihm in derselben Harmonie verbleibt (s. o. Fig. 90), so mag man in der vom Durchgang abgeleiteten Nebennotenfigur zugleich den ersten Keim jener im freien Satze so häufig zur Anwendung gelangenden Stellvertretung erblicken, kraft derer innerhalb derselben Harmonie ein Teil für den anderen eintreten darf:

123]



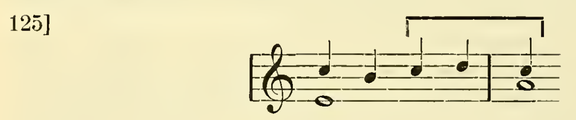
Um vieles deutlicher wird die Stellvertretung allerdings in der dritten Gattung, wenn die Nebennotenfigur vom ersten bis zum dritten Viertel sich erstreckt, wo dann eben das Festhalten derselben Harmonie klar in die Augen fällt:

124]



Verläuft dagegen die Nebennotenfigur vom dritten Viertel bis zum ersten des nachfolgenden Taktes, so wird die rückkehrende Hauptnote schon von einer neuen Harmonie ergriffen (im kontrapunktischen Sinne gilt die Harmonie beim jeweilig folgenden Niederstreich immer als neu, auch wenn sie im Sinne der Harmonielehre fortgesetzt wird!), von der aus nunmehr ein neues harmonisches Licht auf den Endpunkt der Figur fällt:

125]



In diesem Sinne mag man eine solche Nebennotenbildung immerhin als eine unregelmäßige bezeichnen. Erwägt man nun, daß die zweite Gattung gerade eben nur diese minder regelmäßige Abart anzuwenden in die Lage kommt (s. Fig. 123), so begreift man um so besser, weshalb dort von der Nebennote eher noch Abstand zu nehmen ist (II¹, S. 242—243).
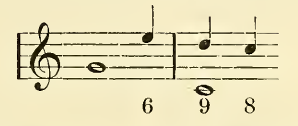
Von der Wechselnotenwirkung einer auf dem dritten Viertel angebrachten Dissonanz wurde schon im zweistimmigen Satze (II¹, S. 298ff.) gesprochen. Hier ist nun fortsetzend zu erklären:

Die Berechtigung, eine Dissonanz auf dem dritten Viertel zu setzen, ergibt sich nicht bloß zwangsläufig aus dem Gesetz des Durchganges, das seine Erfüllung findet, wenn nur die Folge

Konsonanz — Dissonanz — Konsonanz eingehalten wird, sondern mit aus dem Grundsatz, der für die grundlegende rhythmische Unterteilung der Halben gilt (zweistimmiger Satz, zweite Gattung), wonach die Auftreichshalbe auch dissonieren darf.

Auf dem Niederstreich wird der dissonante Durchgang nicht zugelassen, weil die hiebei unvermeidliche Wechselnotenwirkung, zum Beispiel:
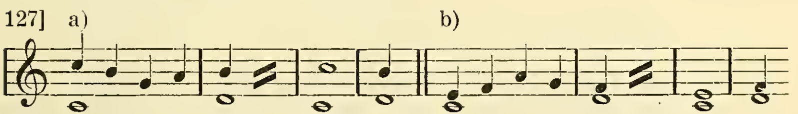
126]



den Urbegriff des Vorhaltes (⁀9 8) fürs erste undurchsichtig machen müßte. Auf erster Lernstufe hätte der Schüler sogleich mit zwei verschiedenen Wirkungen zu tun, die er nicht so leicht auseinanderhalten könnte. Da es aber Aufgabe des strengen Satzes ist, aufs schärfste die Urbegriffe herauszustellen, um erst damit die Erkenntnis und Anwendung der Prolongationen zu sichern, muß er folgerichtig darauf verzichten, neben dem Urbegriff des Vorhaltes auch die wirkliche Wechselnote zu gestatten.

Schon in II[1], Seite 311, sagte ich, daß die nota cambiata eine kompositionelle Erscheinung des freien Satzes ist, die von den älteren Lehrern nur wegen ihrer häufigen Anwendung auch in die Lehrbücher des Kontrapunkts aufgenommen wurde. Hier ist nun noch zu sagen nötig, daß diese Figur, aus zwei in bestimmter Art ineinandergeschobenen Durchgängen bestehend, letzten Endes bloß einen Sekundschritt der melodischen Linie auslöst, einen fallenden Schritt bei fallender und einen steigenden bei steigender Bildung der nota cambiata:

127] a) b)



womit nun auch der letzte Sinn der Figur getroffen wird, sofern, wie später im freien Satz (Abschn. Auskomponierung) gezeigt wird, die Linie das letzte Wort über die Erscheinungen des Satzes aussagt.

§ 3

Von den parallelen Folgen

Es sei hier bloß in Erinnerung gebracht, daß in der dritten Gattung (vgl. II[1], S. 304) die Parallelen nach Tunlichkeit auch im Verhältnis von Niederstreich zu Niederstreich zu meiden sind, es sei denn, daß es sich um Oktav- oder Quintfolgen handelt, die mit der nota cambiata einhergehen und ihretwegen schließlich geduldet und gestattet werden müssen:

Aus Fuxens Aufgaben:

128] X, 1. X, 3.

8 8 5 5

Aus Albrechtsberger: S. 95. S. 97.

5 5

S. 98.

5 5

Wegen der im zweiten Beispiel Albrechtsbergers angesprungenen Sept siehe II[1], Seite 317 ff.
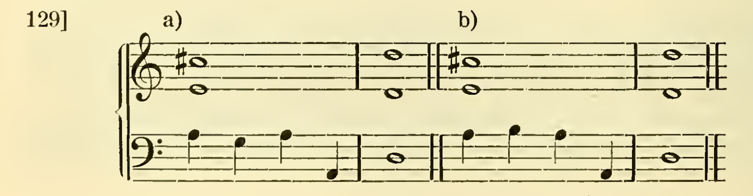
Schluß

§ 4

Bildung des Schlusses

Bei den Schlußformeln vergesse man nicht, daß nach dem im 2. Kapitel, § 7 Gesagten der zweite Leitton sehr wohl auch der anderen Ganztonstimme überlassen werden darf. Im übrigen nütze man gerade die Gelegenheit des Schlusses, von der nota cambiata und Nebennote rechtschaffenen Gebrauch zu machen. Vergleicht man die Wirkung der üblichen und zu billigenden Schlußformel wie bei a) der nachstehenden Figur mit der unstatthaften wie bei b):
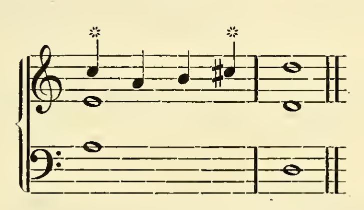
129]



so scheint es, als würde die unzweifelhaft bessere Wirkung der tieferen Nebennote bei a) von dem in ihr enthaltenen Hinweis auf eine verborgene IV. Stufe der Tonart herrühren, zugleich aber daher, daß die tiefere Nebennote (als abgeleiteter Durchgang, vgl. das zu Fig. 120 u. 121 Gesagte) in der Vorstellung den Terzton der Tonika anbahnt, während die höhere als erster Durchgangston im Quartraum a–h–cis–d (vgl. II[1], S. 312) steckenbleibt.

Keinesfalls darf man sich aber eines chromatischen Ganges schuldig machen, wie zum Beispiel:

130]



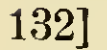
wie man sich auch eines Sprunges in den aufwärtssteigenden Leitton zu enthalten hat:

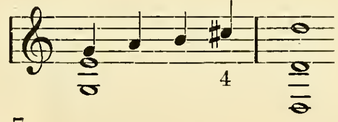
131] a) schlecht:

C. f.

gut:

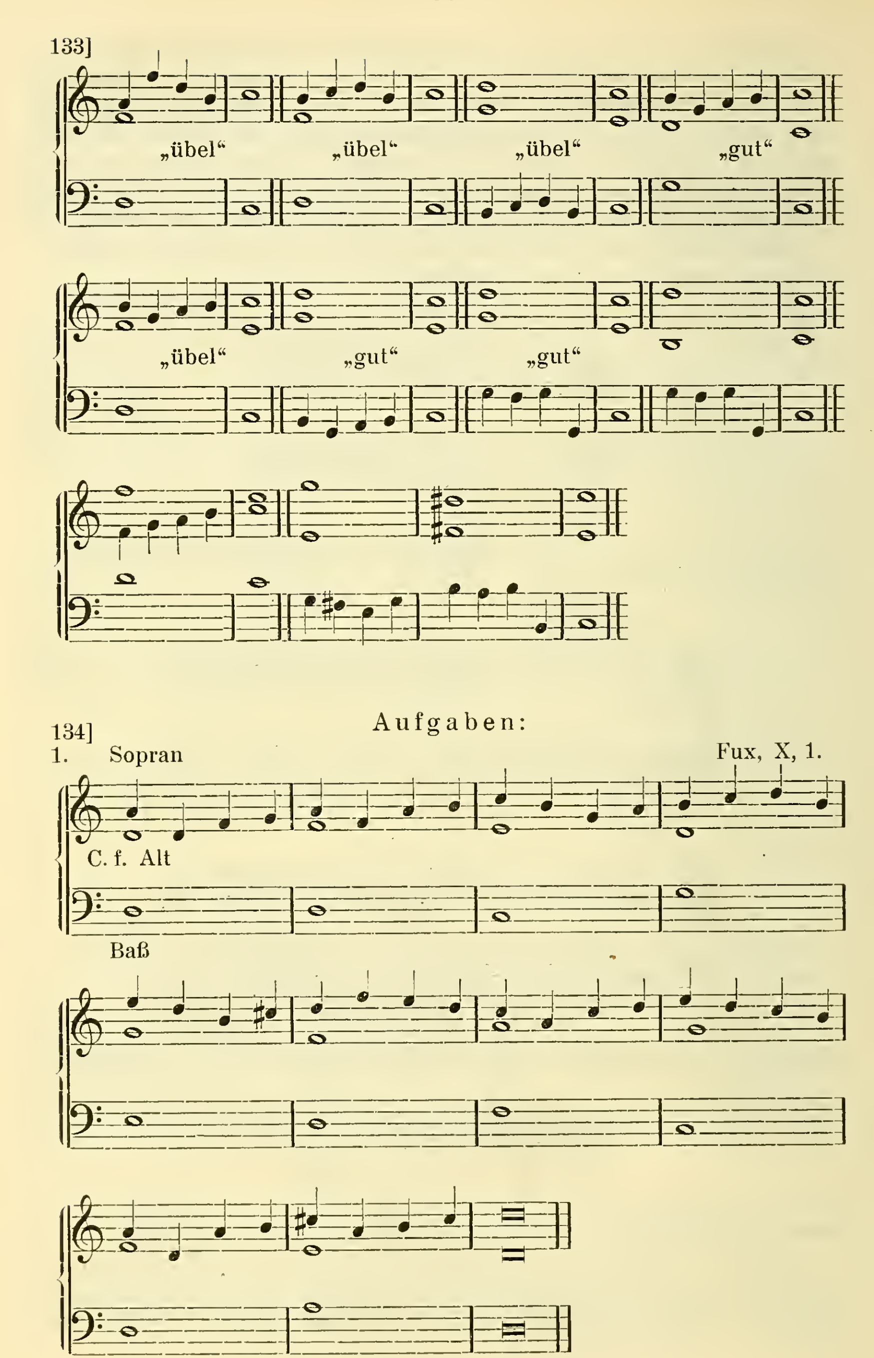
Über die Unzulässigkeit einer Schlußbildung wie zum Beispiel:

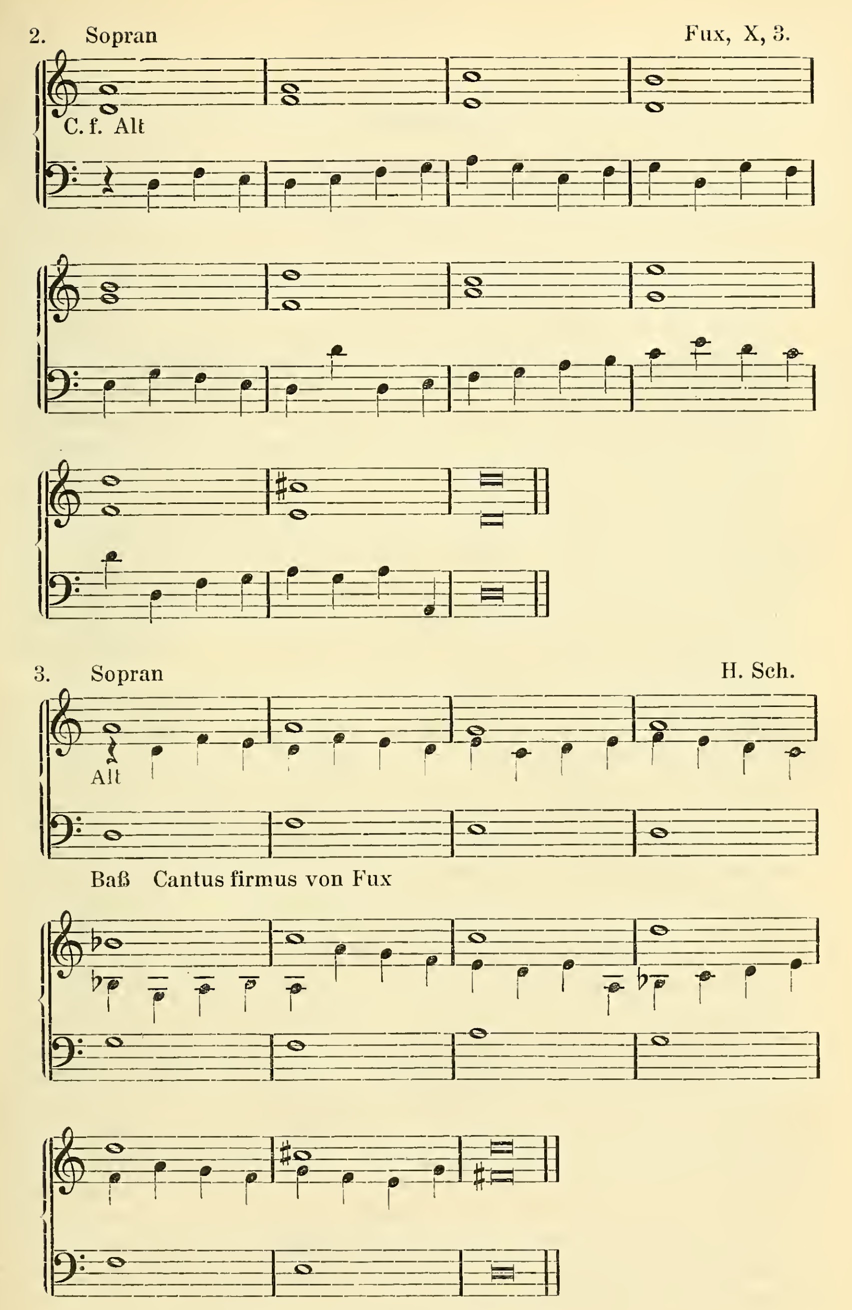

132]



siehe 2. Kapitel, § 7.

Wieder ist es Albrechtsberger, der auch hier, ähnlich wie schon in der dritten Gattung des zweistimmigen Satzes, eine Tabelle allerhand möglicher Formeln, Seite 93 ff., darbietet. Nur das Bemerkenswerteste sei an dieser Stelle wiedergegeben:


133]
„übel"
„übel"
„übel"
„gut"
„übel"
„gut"
„gut"
134]
Aufgaben:
1. Sopran
Fux, X, 1.
C. f. Alt
Baß


2. Sopran
Fux, X, 3.
C. f. Alt
3. Sopran
H. Sch.
Alt
Baß Cantus firmus von Fux

4. Kapitel

Vierte Gattung: Synkope

Allgemeines

§ 1

Auch in der Synkopengattung des dreistimmigen Satzes bleibt der Satz der Außenstimmen Träger des fortlaufenden zweistimmigen

Da auch im dreistimmigen Satze die Synkopen trotz Dreistimmigkeit genau so wie im zweistimmigen lediglich von der tiefsten Stimme aus begriffen werden, ist es hier zunächst so, als müßte unter allen Umständen gerade nur die synkopierende Stimme, wo immer sie sei, jenen zweistimmigen Satz bilden helfen, den wir als fortlaufend noch im dreistimmigen annehmen, und als gelte es dann nur noch ein drittes Intervall als eine Art Ausfüllungsintervall hinzuzufügen (1. Kap., § 7). So fragt es sich denn nun: Wie verhält sich dazu aber der zweistimmige Satz der Außenstimmen, in dem allein wir doch bisher den im dreistimmigen Satz fortlaufenden zweistimmigen verkörpert zu sehen Ursache hatten? Weicht dieser Satz der Außenstimmen jenem der Synkopen oder nicht?

Diese für die Ausführung des Satzes so überaus wichtige Frage ist wie folgt zu beantworten: In Fällen, wo die Synkope bei einer der Außenstimmen ist, decken sich glücklicherweise beide Sätze ja ohnehin, was den im dreistimmigen Satze noch grundlegend fortwirkenden zweistimmigen nur destomehr fördert. Im dritten Falle aber, wo die Mittelstimme synkopiert, siegt wieder nur der Außensatz über den der Synkopen, genau so, wie in jener Lage der ersten Gattung des dreistimmigen Satzes, wo der C. f. in der Mitte liegt, so daß man sagen muß, es bleibe nach wie vor in allen Lagen der Außenstimmensatz allein führend, wie immer man sich daneben auch mit der Synkope (bei einer Mittelstimme) auseinandersetze. So macht denn schließlich gerade die Gattung der Synkope entgegen dem obwaltenden Schein nun erst recht klar, wie unter der im dreistimmigen Satze fortlaufenden Geltung des zweistimmigen immer nur der Außensatz zu verstehen ist. Und ebendaher erklärt es sich, weshalb man in der Synkopengattung, trotz den sehr bedeutenden Erschwerungen, die der Zwang zur Synkope schon an und für sich jederzeit bedeutet, in erster Linie die Güte des zweistimmigen Außenstimmensatzes zu suchen hat, namentlich wenn die Mittelstimme synkopiert. Nicht nachdrücklich genug kann der Lernende immer wieder zum Außenstimmensatz hingeleitet werden als dem Alpha und Omega der Stimmführung auch des freien Satzes.

§ 2

Rückblick auf das im zweistimmigen Satze über das Wesen der Synkope gewonnene Ergebnis und Klarstellung desselben
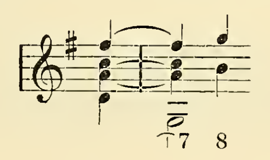
Bezüglich der *konsonanten* Synkopen wurde im zweistimmigen Satze (s. II[1], S. 332 ff.) festgestellt, daß zwar auch ihr Inhalt ähnlich wie der der dissonanten drei Zählzeiten: zu umfassen scheint, daß aber in Wahrheit lediglich zwei Zählzeiten: in Frage kommen, sofern nämlich wegen der Konsonanz auf dem Niederstreich ein wirklicher Zwang zu dieser oder jener Fortschreitung auf dem Aufstreich im strengsten Sinne entfällt und nur der allgemeine Rhythmus der als Synkopengattung eben von vornherein beabsichtigten Aufgaben es ist, der, hinter jedem Niederstreich wieder einen überbundenen Aufstreich fordernd, solcherart die Wirkung einer scheinbaren Untrennbarkeit von drei Zählzeiten von selbst ergibt. Ich erinnere hiezu noch, daß in der Frage der Parallelen (8 oder 5) im zweistimmigen Satze bei den konsonanten Synkopen schon der Niederstreich als ausreichend gewichtig befunden wurde, die schlechte Folge zu beheben, was als weiterer Beweis für die mitentscheidende Wirkung des Niederstreiches und somit auch für die Zusammengehörigkeit von bloß zwei Zählzeiten gelten darf. Dieses alles führt aber zu nachstehendem aufschlußreichen Ergebnis:

Sofern im strengen Satze die Synkope nicht immer nur dissonant zu sein braucht, sofern des weiteren bei der konsonanten Synkope bloß zwei Zählzeiten ( ) in Frage kommen, enthüllt sich, kaum merklich angedeutet, schon im Bereich des strengen Satzes der Urinhalt der Synkope als einer rein rhythmisch aufzufassenden Überbindung von Aufstreich zu Niederstreich, die bloß zwei Zählzeiten umfaßt. Wir werden in der Folge sehen, welche Bedeutung dieser Erkenntnis besonders in der prolongierten Anwendung des freien Satzes zukommt.

Was die *dissonante* Synkope anlangt, lautet das Vermächtnis des zweistimmigen Satzes an den dreistimmigen wie folgt:

1. Nie und nirgend kann die Stimmführung im strengen Satze so beschaffen sein, daß sie einen Zwang zu vorbestimmten besonderen Wegen der Stimmen ähnlich mit sich führte, wie es im freien Satz so oft der Fall ist zum Beispiel bei Motiv-, Durchgangszwang oder, um ein nächstliegendes Beispiel zu nennen, beim Leittonvorhalt, dem in der Generalbaßlehre sogenannten Akkord der großen Septime:

135]



bei dem der Leitton als solcher trotz Überbindung aufwärtsgehen muß (vgl. II[1], S. 338 ff. und Fig. 395—397). Die Unmöglichkeit nun, im strengen Satze den Harmonien eine solche Bestimmtheit zu geben, daß die Wege der einzelnen Stimmen von vornherein ähnlich zwingend vorgezeichnet werden könnten, diese Unmöglichkeit ist es, die hier alle Stimmführung notwendig unabhängig, unbeeinflußt machen muß, was sich denn auch in überaus bedeutsamer Weise in der unwiderleglichen Forderung nach einer Vorbereitung der dissonanten Synkope durch eine Konsonanz ausdrückt, die ja als solche nichts vorschreiben will und auch durchaus nicht kann.

Mit dem nun derart aufgeschlossenen wahren und letzten Sinn dieser Grundregel der Synkopengattung hängt es aber auch zusammen, daß wir die Natur der dissonanten Synkope lediglich unmittelbar am Klang des Niederstreiches begreifen und den in der dissonanten Synkope verborgenen dissonanten Durchgang (s. II[1], S. 340 ff. u. hier unter § 3) ebendaher auf dem Niederstreich und nicht (wie es oft im freien Satze möglich ist) schon früher einsetzend denken.

2. Notwendig weist dagegen der Zwang der Dissonanz auf eine dritte Zählzeit, nämlich auf den dem überbundenen Niederstreich folgenden Aufstreich hin: , wodurch sich nun die dissonante Synkope von vornherein von der konsonanten (s. o.) unterscheidet.

3. Dennoch sondern sich noch innerhalb der dissonanten Synkopen zwei Gruppen, und zwar: ⌒9–8 und ⌒4–3 des oberen Kontrapunktes auf der einen, und: ⌒7–6 des oberen, ⌒2–3 und ⌒4–5 des unteren Kontrapunktes auf der andern Seite.

Vermöge ihrer Herkunft bildet nämlich nur die erste Gruppe allein jene Art überbundener Erscheinungen, die, drei Zählzeiten umfassend, auch mit der dritten Zählzeit (dem Aufstreich) in die Harmonie des Niederstreichs münden. Diese sind nun die eigentlichen Vorhälte.

Dagegen müssen die Synkopen ⌒7 6 sowie ⌒2 3 und ⌒4 5 zunächst Zweifel erregen, ob bei der dritten (letzten) Zählzeit die Harmonie des Niederstreichs noch fortgesetzt oder ob nicht vielleicht wegen der Intervalle 6 im oberen, oder 3 und 5 im unteren Kontrapunkt schon eine zweite Harmonie angenommen werden sollte. Da sich nämlich die 6 als Umkehrung auf einen andern Grundton bezieht, nicht minder aber auch die 3 und 5 der unteren Stimme, wenn sie im Aufstreich auftreten, eine Veränderung des Grundtones bewirken können, muß die Harmonie des Aufstreichs (der dritten Zählzeit) bei den genannten Synkopen wohl auch für den Bereich des strengen Satzes als gewissermaßen noch in Schwebe befindlich erklärt werden. Daß sich gleichwohl hier die Wirkung

eher zugunsten von Vorhälten im Sinne von drei Zählzeiten wie bei ⌒9 8, ⌒4 3 zu verschieben scheint, muß bei genauer Prüfung allerdings nur als eine Rückstrahlung dieser wirklichen Vorhälte, wie auch der Gesamtumstände einer Synkopenaufgabe überhaupt erkannt werden.

4. Die fallende 6 5⌒|6 5-Synkope (im oberen Kontrapunkt) nimmt eine Mittelstellung ein (s. II[1], S. 381 ff.), da die Sext, obgleich von Haus aus konsonant und daher auch zu einer beliebig anderen Fortschreitung als bloß zur 5 berechtigt, dennoch von der dissonanten den scheinbaren Zwang des (eben zu 5) fallenden Sekundschrittes einer dritten Zählzeit entlehnt und daher eine Behandlung nach Art der letzteren erheischt.

Alle diese Verhältnisse der konsonanten und dissonanten Synkopen kehren im dreistimmigen Satze wieder, und namentlich hat es hier trotz Dreistimmigkeit dieselbe Bewandtnis auch mit der oben dargestellten Schwebe der Harmonien bei ⌒7 6, ⌒2 3 und ⌒4 5.

Bezüglich der letzteren sei zum besseren Verständnis schon an dieser Stelle gesagt, daß deren zweideutiger Zustand zwar auch noch in den Mischungsgattungen (s. unten VI. Abschn.) fortbesteht, sich dort aber schon entschieden nach der andern Richtung neigt: Indem im vierstimmigen Mischungssatze jenen Synkopen schon Ergänzungen wie $\begin{smallmatrix} \frown 7 & 6 \\ 5 & 4 \\ 3 & \frown 2 \end{smallmatrix}$ und $\frown \begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$ auf dem Niederstreich zukommen können, decken sie, anders als im zwei- und dreistimmigen Satze, die keimende Selbständigkeit der Harmonien des Niederstreichs gegenüber den auf den Aufstreich folgenden bereits in einem derart starken Maße auf, daß, entgegen dem von der überbundenen Dissonanz des Niederstreichs ausgehenden Zwang zur dritten Zählzeit des Aufstreichs, in einem anderen Sinne wieder nur zwei Zählzeiten: [Notenbeispiel] in Frage zu kommen und die Synkopen in einen noch bestimmteren Gegensatz zu den eigentlichen Vorhälten (s. o. unter 1) zu treten scheinen. Alle Unbestimmtheit aber weicht von diesen Synkopen freilich erst im freien Satze, worüber in II[3].

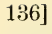
§ 3
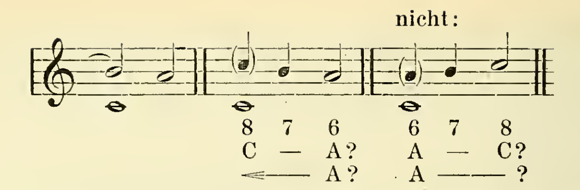
Wie der dreistimmige Satz die Notwendigkeit einer Abwärtslösung der dissonanten Synkope endgiltig klärt und bestätigt

Das Postulat der Abwärtslösung sämtlicher dissonanter Synkopen im strengen Satze wird im dreistimmigen Satz nach Maßgabe der hier schon vermehrten Mittel nun endgültig bestätigt, wie dies hier an den einzelnen Synkopen der Reihe nach aufgezeigt werden soll:

a) ⌒7 6:

Nach der in II[1], Seite 340 ff. gegebenen Erklärung ist ⌒7 6 auf einen abwärts- und nicht auf einen aufwärtsziehenden Durchgang zurückzuführen, im zweistimmigen Satz also:



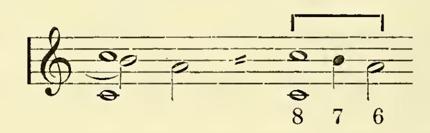


Der Unterschied in der Wirkung dieser beiden Durchgänge liegt schon im zweistimmigen Satz deutlich genug zutage, sofern nämlich beim Aufwärtsdurchgang (gleichviel, ob hiebei nur ein Klang [A] oder eine Folge von zweien [A und C] angenommen würde) die Kürzung des Durchganges durch Weglassen des Ausgangspunktes, wie ihn meine Auffassung der Synkope fordert, nicht durchführbar erscheint, und zwar aus dem Grunde, weil man nicht das Recht hat, von vornherein gegen die Grundtonhaftigkeit eines gegebenen Grundtones zu verstoßen und vor allem dessen Sext anzunehmen.

Nun fügt der dreistimmige Satz dieser Beweisführung zugunsten der Abwärtslösung noch weitere Gründe hinzu:

Man denke sich bei der dritten Stimme die Oktav des Grundtones, so wird durch diese beim Abwärtsdurchgang

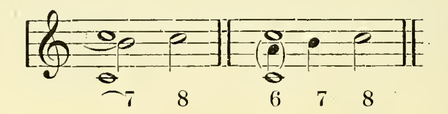
137]



wieder nur der Ausgangspunkt ausdrücklich einbekannt, der ohnehin bei Wegfall der Bindung den Anfang des Durchganges vorstellt.
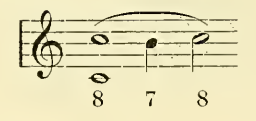
Dagegen aber müßte bei einem Aufwärtsdurchgang

138]
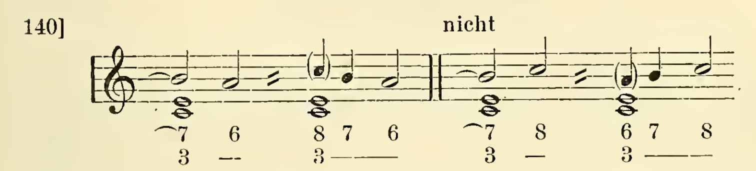


die Wirkung auch einer Nebennote empfunden werden:

139]



weil die hinzugefügte Oktav hier die Grundtonhaftigkeit des tiefsten Tones derart verstärkt, daß an die Sext a als Ausgangspunkt eines Durchgangs noch weniger als im zweistimmigen Satze (s. oben Fig, 136) zu denken ist.

Nimmt man als dritte Stimme die Terz, so ist es wieder die Unmöglichkeit, zu Anfang des Durchganges eine Sext vorauszusetzen, die die Frage, welche Wirkung dabei eine Terz ausübt, überhaupt nicht aufkommen läßt, also:
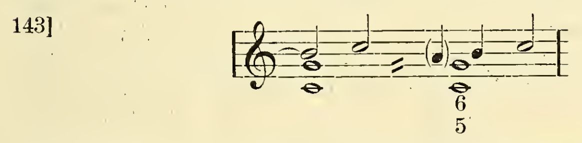


Würde doch übrigens beim Aufwärtsdurchgang der Grundton gerade wegen der Terz die Vorstellung eher einer Oktav als einer Sext in uns erwecken müssen, in welchem Falle aber ⌒7 8 doch auch wieder die Wirkung einer Nebennote (s. o. Fig. 139)
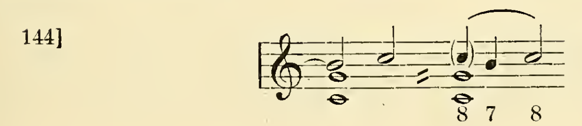


haben müßte.

Daß aber die dritte Stimme nicht die Quint erhalten darf, liegt klar zutage; müßte doch, von der Leere der Quint abgesehen, beim Abwärtsdurchgang ein dissonanter Klang $\frac{6}{5}$ auf dem Aufstreich:



und beim aufwärtsziehenden Durchgang ein solcher gar schon auf dem Niederstreich hingenommen werden:



Denn wer wollte hier, nur um den Durchgangsantrieb zu retten, bei der Quint eine Sext annehmen, wenn es möglich ist, die Dissonanz entweder im Sinne einer Nebennote:

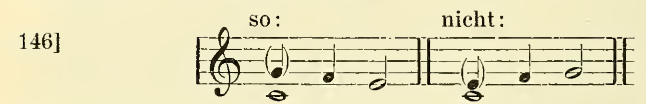
oder schließlich sogar im Sinne eines im Raume der Quart vor sich gehenden Durchganges (s. II^{1}, S. 312) zu hören:

145]

5 7 8
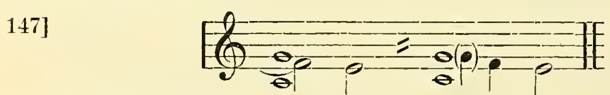
b) ⌒4 3:

Die Auflösung der dissonanten Synkope ⌒4 beruht (s. II^{1}, S. 344) auf dem abwärts- (⌒4–3) und nicht auf dem aufwärtsziehenden (⌒4–5) Durchgang:

146] 

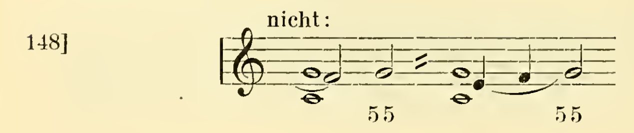
Bedenkt man, daß im ersten Falle der Durchgang zur Terz führt, die auf eine Quint ja nicht minder in horizontaler Richtung zurückweist, als der Grundton zur Quint empor in vertikaler, so ist schon damit allein wahrlich ein Übergewicht von Vorteilen gegenüber dem Aufwärtsdurchgang gegeben, der in seinem Endpunkt zu einer im zweistimmigen Satze unwillkommenen leeren Quint führt; und dieses bleibt richtig, auch wenn sonst zugegeben werden soll, daß als Ausgangspunkt des Durchganges hier schließlich auch die Terz nicht minder wie die Quint vorauszusetzen wohl erlaubt sein muß.

Im dreistimmigen Satze liegt es am nächsten, der dritten Stimme die Quint zuzuweisen, mit welchem Tone dann beim Abwärtsdurchgang:

147] 

neben dem Durchgang zugleich dessen Ausgangspunkt ausdrücklich einbekannt wird. Deutlich sieht man bei dieser Gelegenheit noch den besonderen Vorteil des Vorhaltes, der die Anwendung der Quint, die sonst wegen der Leere unstatthaft wäre, eben dadurch, daß er sie mit einem dissonanten Durchgang auffüllt und durch ihn die Erwartung der Terz anregt, überhaupt erst möglich macht.

Im Falle einer Aufwärtslösung würde die Quint aber nicht nur zum völlig unstatthaften Ergebnis einer verdoppelten Quint auf dem Aufstreich führen:

148] 

sondern noch außerdem den Eindruck einer Nebennote in den Vordergrund treten lassen:
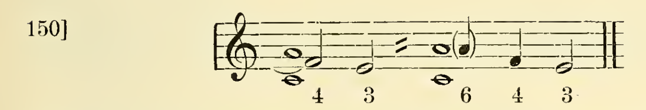
149]

5 4 5
5

So spricht denn also auch im dreistimmigen Satz ein so ausschlaggebendes Intervall wie die Quint zugunsten nur der Abwärtslösung der Quartsynkope.

Ja mehr als das: statt der Quint kann der dritten Stimme ohneweiters auch die Sext zugeteilt werden, in welchem Falle beim Abwärtsdurchgang:

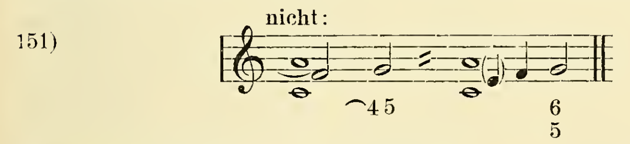
150]



die Sext den einbekannten Ausgangspunkt eines Durchganges im Quartraum (zwischen der Sext und Terz des Klanges) vorstellt, wobei von den beiden im Quartraum möglichen Durchgängen der bloß um einen Ton vor dem Endpunkt liegende natürlichere (s. II[1], Seite 312) gewählt wird. Doch auch mit der Sext verbleibt ⁀4 3 noch innerhalb desselben Klanges, was sich unzweideutig daraus ergibt, daß neben der Sext eine Quint als Ausgangspunkt des Durchganges zu denken wegen $\frac{6}{5}$ unstatthaft wäre.

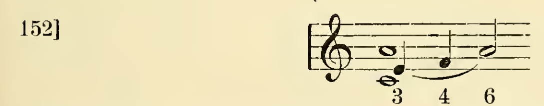
Bei der Annahme eines Aufwärtsdurchganges dagegen müßte beim Aufstreich der dissonannte Klang $\frac{6}{5}$ entstehen:

151)



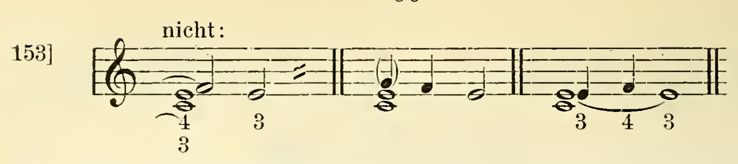
wenn man nicht anders zu dem Durchgang:

152]
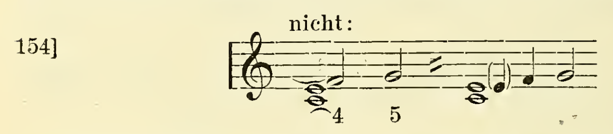


greifen will, der aber zu unnatürlich ist, um willkürlich angenommen werden zu können.

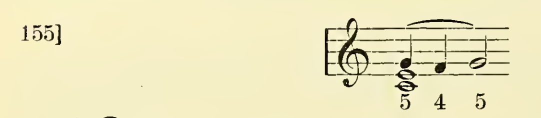
Was endlich die Zuweisung einer Terz an die dritte Stimme bei ⁀4 3 betrifft, so hätten wir beim abwärtsziehenden Durchgang den Nachteil einer Nebennotenwirkung:

153] 

der umso überflüssiger ist, als durch Zuweisung einer Quint, Sext oder Oktav eine solche doch unter allen Umständen zu unterbinden möglich ist. Dagegen würde beim Aufwärtsdurchgang die Terz als Ausgangspunkt zwar gewiß am Platze sein:
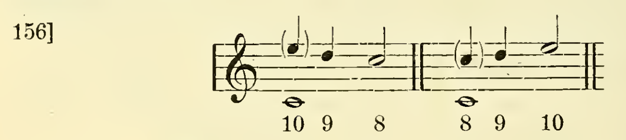
154] 

wenn nicht mit der durch die beiden Terzen geförderten Grundtonhaftigkeit des tiefsten Tones selbsttätig eine Quint in der Vorstellung sich einfände, die eine Nebennotenwirkung verursachte:

155] 

c) ⁀9 8:

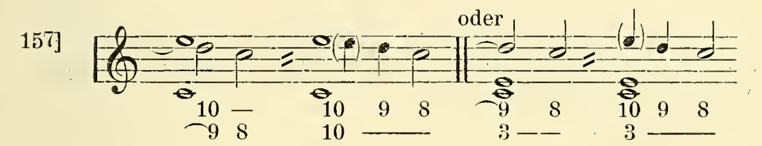
Zwar verbleibt man bei ⁀9 mit beiden Formen des Durchganges, mit dem abwärts- wie aufwärtsziehenden:

156] 

innerhalb derselben Harmonie; jedoch erschließt sich unserem Verständnis der hier in Frage kommende Terzraum zwischen Oktav und Dezime als solcher nur unter der Voraussetzung der Dezime als eines Eröffnungsintervalls, wie dies beim Abwärtsdurchgang der Fall ist. In diesem Punkt entscheidet nämlich dasjenige, was tatsächlich ans Ohr gebracht wird: denn hat man wie beim Aufwärtsdurchgang die Oktav erst hineinzudenken, so läuft man dabei unvermeidlich Gefahr, sie fürs erste noch dem Grundton gleichzustellen und an eine Prim zu denken, wodurch man sich aber vom gedachten Grundton erst zur Terz statt zu einer wirklichen Dezime emporzubewegen glaubt; dagegen ist beim Abwärtsdurchgang, wo die Oktav nach einer wirklichen 9 erscheint, dieser Klang als eine Oktav nicht mehr aus der Welt zu schaffen, wodurch dann aber auch der Rückschluß auf die wirkliche Höhe über dem Grundton, das ist auf den Terzraum zwischen Dezime und Oktav, sich so zwingend als möglich ergibt. Dies eben war der Grund, weshalb ich in II[1] bei 9 8 dem
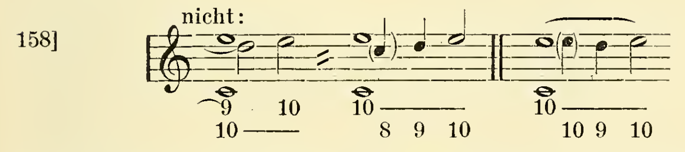
Abwärts- vor dem Aufwärtsdurchgang den Vorzug einräumte und ⌒9 8 von ⌒2 1 unterschied.

In noch stärkerem Maße als der zweistimmige Satz entscheidet der dreistimmige für die Abwärtsauflösung. Hier liegt es am nächsten, der dritten Stimme die Terz zuzuweisen, in welchem Falle mit dem Abwärtsdurchgang zugleich dessen Ausgangspunkt eingesetzt erscheint, gleichviel ob dabei die Entfernung eine Dezime (bei der Oberstimme) oder nur eine Terz (bei einer Mittelstimme) beträgt:

157]
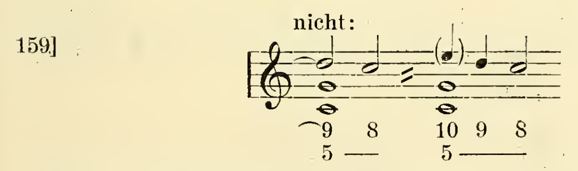

Mit der Terz erscheint denn auch der Klang gesättigt genug, zumal der dissonante Durchgang auf das Intervall der Oktav zielt, die zu $\frac{8}{3}$ oder $\frac{10}{8}$ führt (s. o. 1. Kap., § 14).

Ein Aufwärtsdurchgang würde aber bei der Terz eher in einen Nebennotengang umkippen:

158]
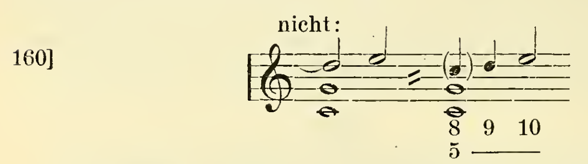

ohne daß man sich durch die Vorstellung der Oktav als Ausgangspunkt dagegen schützen könnte. Denn, wie gesagt, innerhalb einer völlig unabhängigen Stimmführung, wie sie dem strengen Satz eigen ist, wirkt das, was wirklich klingt, immer stärker als dasjenige, was bloß gedacht werden soll. Dazu käme als Ergebnis eine verdoppelte Terz beim Aufstreich, die, sofern andere bessere Ergebnisse möglich sind, gemäß dem im 1. Kapitel, § 14 Gesagten als minder willkommen zu bezeichnen ist.

Die Hinzufügung einer Quint zu ⌒9 8 würde beim abwärtsziehenden Durchgang den Klang noch leer zeigen:
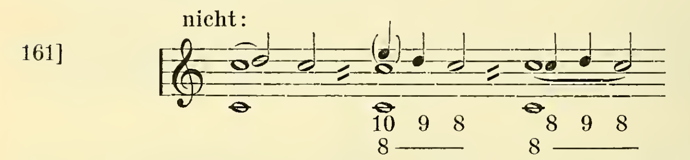
159]


sofern die Vorstellung der Terz, eben bloß als Vorstellung, noch lange nicht ausreichen könnte, die wirklich gegebene Leere zu beheben, wenn unser auf dem Aufstreich die Oktav und da-
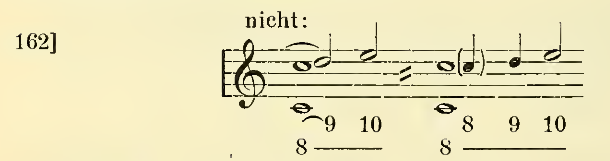
mit erst recht die vollständig leere Harmonie $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{5}$ harrt. Was aber gegen eine beim Aufwärtsdurchgang als Ausgangspunkt erst hinzuzudenkende Oktav einzuwenden ist, wurde schon zu Fig. 156 gesagt und gilt auch bei $\genfrac{}{}{0pt}{}{9\ 8}{5}$:

160] 

Die Beifügung einer Oktav hätte beim Abwärtsdurchgang die Wirkung einer Nebennote:
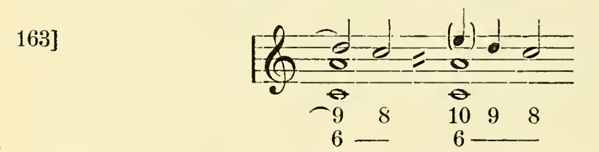
161] 

beim Aufwärtsdurchgang dagegen würde zwar die Oktav den Ausgangspunkt einbekennen:
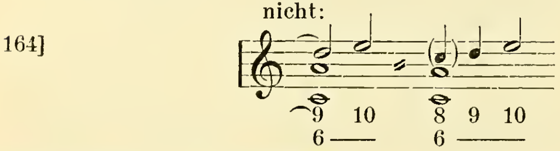
162] 

aber nicht weniger als 8 8 voraussetzen.

Noch ist aber auch eine Sext hinzuzufügen möglich, wobei man im Falle eines Abwärtsdurchganges:

163] 

auf $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{6}$ stoßt, einen Klang, der (s. 1. Kap., § 14) nicht gerade zu den willkommensten gehört, der aber beim Aufwärtsdurchgang:
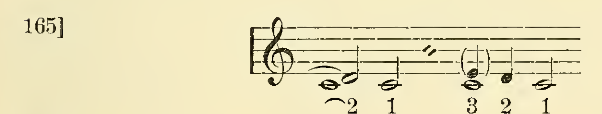
164] 

sogar schon als Voraussetzung zu denken nötig wäre.
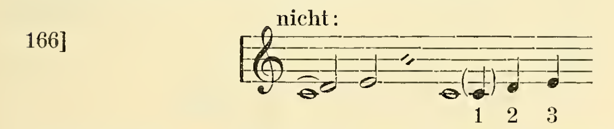
Für die Annahme eines Abwärtsdurchganges bei ⌒9 8 entscheidet somit vom Standpunkt des dreistimmigen Satzes wohl die Eignung der 10, den Raum über der Oktav bestimmter zu bezeichnen, sowie mit 10 (oder 3) und 6 günstigere Verbindungen einzugehen. Doch ist nicht außeracht zu lassen, daß jenseits eines solchen unabhängigen Standpunktes der Stimmführung die Aufwärtslösung bei ⌒9 10 auch schon im strengen Satze weniger unabweisliche Gegengründe zeitigt als zum Beispiel die Aufwärtslösungen bei ⌒7 8 oder ⌒4 5 (s. unter a) und b) im oberen Kontrapunkt, und dies ist in der Tat die Ursache, weshalb im freien Satze, wo die Harmonienlogik die Wege der Stimmführung sogar schon zum voraus festzulegen vermag, gerade ⌒9 sich leichter als ⌒7 oder ⌒4 auf- wie abwärts wendet. Nur wird dann im freien Satze, um es schon hier zu sagen, ⌒9 10 wieder eher bloß als eine Sekund vor der Terz, als ⌒2 3, denn als wirkliche ⌒9 10-Synkope empfunden, womit der freie Satz die Gefahr zugibt und bestätigt, daß eine als Ausgangspunkt des Durchgangs nur zu denkende Oktav ungleich leichter mit einer Prim verwechselt werden kann, als eine wirklich erklingende Oktav.

d) ⌒2 1:

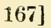
Die Stimmführung des zweistimmigen Satzes kommt oft in die Lage, notgedrungen auch ⌒2 1 zulassen zu müssen (vgl. II[1], S. 352), zumal die Prim auf dem Aufstreich, die Not der Stimmführung vorausgesetzt, eine unschädlichere Wirkung hat als auf dem Niederstreich, wozu noch kommt, daß der Niederstreich durch die dissonante Sekund klanglich zur Genüge gefüllt erscheint. Wie aber auch hiebei (wie bei ⌒9 8) nur der Abwärtsdurchgang, das ist nur die Terz, als Ausgangspunkt des Durchganges:
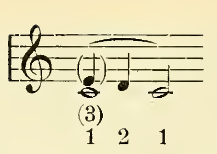


angenommen werden kann, ergibt sich daraus, daß im umgekehrten Falle beim Aufwärtsdurchgang:



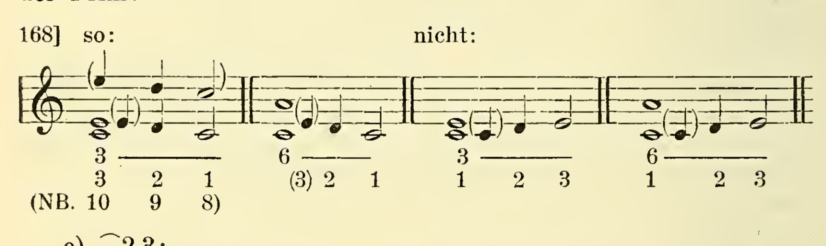
unwillkommenerweise die Prim auf dem Niederstreich zu denken wäre. In diesem Sinne nun ist bei ⌒2 1 die Nötigung, die Terz als Ausgangspunkt hinzuzudenken, noch stärker als bei ⌒9 8 ausgeprägt, nur flüchtet man sich anderseits, zum Schutz gegen die Nebennotenwirkung:





in die höhere Oktav, wo der Abwärtsdurchgang dann zumindest in der Vorstellung mit 10—9—8 zusammenfällt, der die Nebennote wieder behebt. Nichtsdestoweniger geht aber die allgemeine Theorie zu weit, wenn sie, das Gegenwirken der Vorstellung übertreibend, ⌒2 1 immer und überall ⌒9 8 gleistellen zu müssen glaubt (s. II[1], S. 355 ff.); dies wäre nur dann richtig, wenn man die Prim als Intervall überhaupt zu leugnen gesonnen wäre.
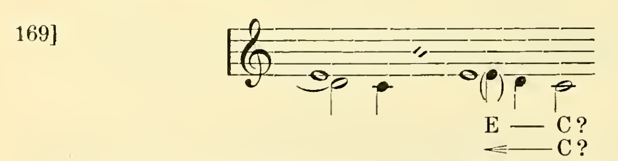
Nun entscheidet aber auch der dreistimmige Satz zugunsten des Abwärtsdurchganges, und zwar (trotz der Gefahr einer Nebennotenwirkung, gegen die Schutz in ähnlicher Weise wie im zweistimmigen Satz durch Umdenken in 10—9—8 gesucht wird) wieder wie bei ⌒9 8 wegen der besseren Eignung einer Terz vor der Prim:



e) ⌒2 3:

Viel entscheidender als bei den oberen Synkopen zeigt sich die gegensätzliche Wirkung des Aufwärtsdurchganges bei den unteren. Denn ist mit dem Anfangston eines Aufwärtsdurchganges, sobald dieser bei der tiefen Stimme ist, die Wirkung eines Grundtons von selbst verbunden, so ist es wohl klar, daß ein solcher am allerwenigsten in der Welt unabhängiger Stimmführung beliebig hinzugedacht werden darf. Man sieht das gleich an der Synkope ⌒2 3 im zweistimmigen Satze. Wird bei ihr der Abwärtsdurchgang angenommen:

169]



so wird durch den Einklang auf dem Niederstreich die Harmonie des C. f.-Tones vorläufig aufrechterhalten, zumindest nicht verletzt, während man mit dem Endpunkt des Durchganges einen Ton gewinnt, von dem man allerdings nicht weiß, ob er der er-

wartete Grunton der einen erst auf dem Aufstreich endlich voll in Erscheinung tretenden Harmonie, oder — und eben diese schwebende Wirkung ist in § 2 unter 3 gemeint — Grundton einer neuen zweiten Harmonie ist. Was gäbe uns aber das Recht, einen solchen um eine Terz tieferen Grundton von vornherein zu denken, wie dies beim aufwärtsziehenden Durchgang unerläßliche Voraussetzung ist:

170]

NB.

C —— E? 3 2 3
C —— ?

wenn es hier noch völlig an einer Logik der Harmonien fehlt, die uns, wie im freien Satze, unter Umständen dazu zwingen könnte? Und würden wir übrigens beim Aufwärtsdurchgang nicht noch außerdem zu einer Nebennotenwirkung (s. bei NB.) gelangen müssen?

Und nun bestätigt auch der dreistimmige Satz den Vorzug des Abwärtsdurchganges: Gibt man nämlich der dritten Stimme, wie nachstehende Figur zeigt:

171]

4 —— 5 3 — 4 — 5
⁀2 —— 3 E —— C?
⟵ C?

ein Intervall, das zum Ausgangspunkt des Durchgangs eine Terz bildet — im Synkopenzustand lautet die Ziffer für den Niederstreich allerdings $\frown\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{2}$ — so erhält man beim Aufstreich den $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$-Klang.

Doch läßt sich auf dem Aufstreich auch $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$ erzielen, wenn man auf dem Niederstreich ein Intervall nimmt, das zum Eröffnungston des Durchganges im Verhältnis einer Quart steht:
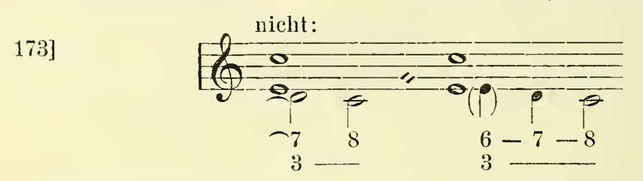
172]

5 — 6 4 — 5 — 6
⁀2 — 3 (1) 2 3

und daher im Synkopenzustand als Quint $\frown\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{2}$ ausgedrückt wird. Gegenüber einem etwaigen Einwand aber, daß eine Quart in ver-
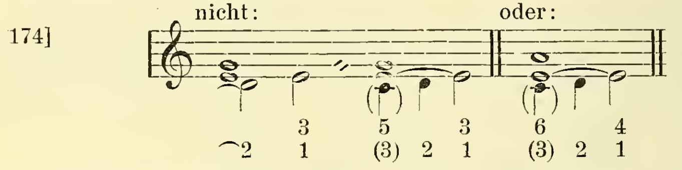
tikaler Richtung ja dissoniert, muß bemerkt werden, daß sie in der Satzwirklichkeit, wie bei Fig. 172, wegen der hinzugefügten dissonanten Synkope nicht mehr zu tiefst ist und daher konsoniert; als konsonante Umkehrung der Quint bewirkt sie auch, daß nur eine Harmonie, eben die des Aufstreiches: $\substack{6\\3}$ zulässig ist.

Die Sext zum Ausgangspunkt des Durchganges:

173] 

das ist im Synkopenzustande ⌒$\substack{7\\3}$, führt zu dem unteren Kontrapunkt ⌒7 8, von dem unter g) die Rede sein wird.

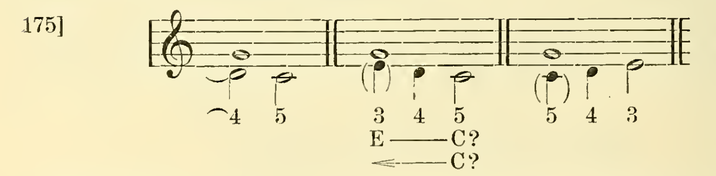
Versucht man dagegen ⌒$\substack{4\\2}$ oder ⌒$\substack{5\\2}$ am aufwärtsziehenden Durchgang zu überprüfen:

174] 

so zeigt sich, daß in keinem Falle das Hinzudenken des Grundtones in der Tiefe irgendwie gestützt und gerechtfertigt werden könnte, wozu noch kommt, daß man im zweiten Falle zu einer Quart auf dem Aufstreich gelangen müßte, die als wirklich gegeben und nicht bloß gedacht in der Synkopengattung von vornherein ausgeschlossen ist.

f) ⌒4 5:

Der Vorzug des Abwärts- vor dem Aufwärtsdurchgang bei ⌒4 5 beruht im zweistimmigen Satze:

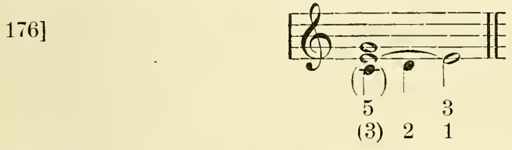
175] 

offensichtlich darin, daß bei jenem der Ausgangspunkt eigene Grundtonhaftigkeit anfordert, aber auch den Ausblick auf einen tieferen neuen Grundton offen läßt, während im zweiten Falle der tiefere Grundton, der die letzte Grenze des gegebenen Klanges überhaupt bedeutet, schon von vornherein angenommen werden

müßte. Bedenkt man, daß bei beiden Durchgängen die Ausgangspunkte in gleicher Weise in der Tiefe hinzuzudenken sind und daher beide die Harmonie beeinflussen, so begreift man, weshalb jene eingangs gestellte Frage nach dem Vorzug des abwärts- vor dem aufwärtsziehenden Durchgang im Engeren eigentlich dahin gestellt werden müßte, welcher von beiden zu denkenden Durchgängen der natürlichere ist. Und so gestellt, kann die Frage sicher nur so entschieden werden, wie es eingangs geschehen ist.
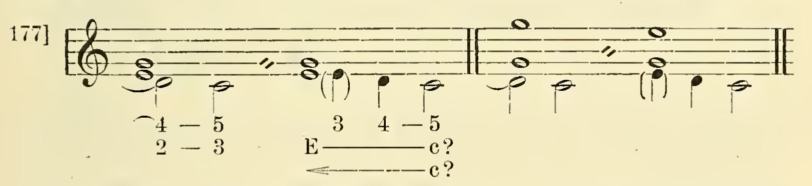
Wieder ist es nun der dreistimmige Satz, der endgültig zugunsten der Abwärtslösung entscheidet. Während nämlich beim Aufwärtsdurchgang:

176]



abgesehen davon, daß es nicht erlaubt sein kann, in der Tiefe einen neuen Grundton hinzuzudenken, sich eine Nebennotenwirkung ergäbe, bietet dagegen der Abwärtsdurchgang weit günstigere Verbindungen. Die dritte Stimme bekenne den Ausgangspunkt des Durchganges mit der Prim oder Oktav ein:
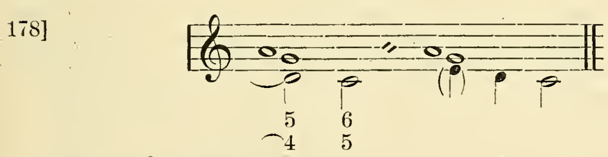
177]



man erhält im Synkopenzustand nebst ⌒4 5 auch noch 2 3, wobei nur allerdings eben wegen dieser Intervalle die Frage unentschieden bleiben muß, ob hier nur eine Harmonie, auf die der Aufstreich hinweist, oder zwei Harmonien (auf dem Nieder- und Aufstreich) anzunehmen wären, wodurch sich in der Wirkung eine Schwebe wie bei ⌒7 6 im oberen Kontrapunkt einstellt.

Neben der Quart aber die Quint zu setzen:

178]
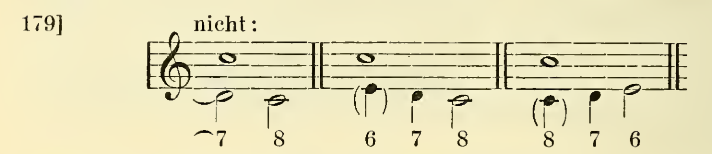


ist wegen $\frac{6}{5}$ unstatthaft.

Über die Unmöglichkeit, der dritten Stimme die Sext des Ausgangspunktes (das heißt die Sept über dem Durchgang) zuzuweisen, siehe unter g).

g) ⌒7 8:

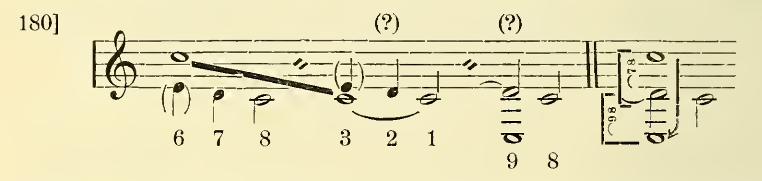
Aus den hier schon mehrmals erwähnten Gründen würde somit auch bei ⌒7 im unteren Kontrapunkt eines zweistimmigen Satzes unter allen Umständen der abwärtsziehende Durchgang den Vorzug vor dem aufwärtsziehenden verdienen:

179]



wenn nicht schließlich auch gegen den ersteren eine Wirkung spräche, die den unteren Kontrapunkt unerwartet zu einem eigentlich oberen machte. Denn dächte man sich auch die Untersext als den Ausgangspunkt des Durchganges, so hätte man hiebei dennoch, ohne daß man eigens darauf ausgegangen wäre, in einem schon die Umkehrung der Sext in eine Terz vollzogen und mit dieser aber den Grundton wieder in der Tiefe gedacht:
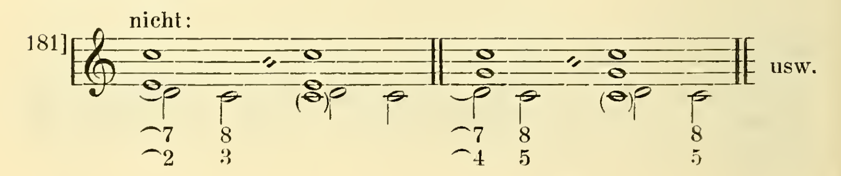
180]



demgegenüber der ursprünglich im unteren Kontrapunkt vorgehabte Durchgang als ⌒2 1 oder ⌒9 8 im oberen Kontrapunkt (wenn nicht gar als Nebennote) erscheint. Es wird, wenn man sich eine Untersext vorstellen soll, eben unmöglich, den durch Umkehrung sich ergebenden wahren Grundton aus der Vorstellung auszuschalten; denn diese bringt im Drange der Umkehrung selbsttätig auch den wahren Grundton in der Tiefe hervor, und nähme man diesen letzteren, wie es beim Aufwärtsdurchgang der Fall ist, von vornherein in Anspruch, so stünde auch ⌒7 6 eigentlich wieder nur für ⌒2 3 des oberen Kontrapunktes.

Wie sehr diese Wege der Empfindung unabänderlich sind und wie sehr dadurch die Undenkbarkeit einer ⌒7 8-Synkope im unteren Kontrapunkt bestätigt wird, erweist erst recht der dreistimmige Satz:

181]



Dieser Umkehrungszwang bei der ⌒7 8-Synkope ist es nun, wegen dessen der strenge Satz sie aus seinem Bereiche bannen muß. Auf die Reinheit und Pflege bloß von Urbegriffen bedacht, darf er folgerichtig nicht gestatten, neben ⌒9 8 auch noch eine zweite schon prolongierte Form desselben Begriffes in Anwendung zu bringen, wie er denn auch, um einen ähnlichen Fall zu nennen, neben der Quint nicht auch deren konsonante Umkehrung, die Quart zu tiefst, gestattet.
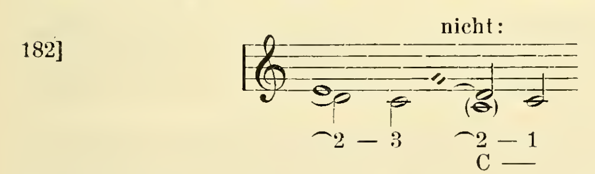
§ 4

Welche Folgen sich im dreistimmigen Satze aus der genauen Übernahme der im zweistimmigen Satze gewonnenen Synkopenbegriffe ergeben: 1. Völlige Einheitlichkeit der Synkopenbegriffe

Die genaue Übernahme der im zweistimmigen Satze gewonnenen Synkopenbegriffe bringt im dreistimmigen Satze mit sich, daß, sofern die synkopierende Stimme eine Mittel- oder Oberstimme ist, neben ihrer Beziehung zum Basse nicht auch noch etwaige weitere Synkopenbeziehungen zur dritten Stimme begrifflich oder sprachlich unterschieden werden. Es gibt also an einer und derselben Stelle trotz Dreistimmigkeit, genau so wie im zweistimmigen Satz, wieder nur je eine Synkope: ⌒7 6, ⌒4 3, ⌒9 8, ⌒2 1, und nicht daneben noch eine zweite zum Ausfüllungsintervall. Dasselbe ist auch der Fall bei den unteren Synkopen ⌒2 3 und ⌒4 5: denn auch hier kommt neben der Synkope, die von der tiefen Stimme aus gerechnet wird, nicht noch das Intervall der zweiten zur dritten Stimme in Betracht, worüber man sich beim Anblick von $\begin{smallmatrix}\frown 4\;5\\ \frown 2\;3\end{smallmatrix}$ durchaus nicht täuschen lassen darf. Da alle Intervalle auch im dreistimmigen Satze nur zur tiefsten Stimme allein begriffen werden dürfen, ist die Einheitlichkeit der Synkope schon in diesem Grundsatz mit verankert.[1])

[1]) Nicht selten bereitet den Lernenden das Verständnis sowie die Bezeichnung der unteren Synkopen im dreistimmigen Satze einige Schwierigkeiten. Man behebt sie am leichtesten, wenn man ihnen einschärft, daß sie sich besonders vor einer Vorstellung:

182]



hüten mögen, wozu sie nämlich auf Grund der Stufenassoziation des freien Satzes neigen, daß sie vielmehr sowohl den dissonanten Vorhalts- als den Auflösungston, und zwar jeden Teil einzeln auf seine eigene Beziehung zu den über ihnen liegenden Tönen zu prüfen und festzulegen haben. Namentlich warne man sie, sich dabei nicht schon durch den sprachlichen Ausdruck verwirren zu lassen, der den Sachverhalt mit den Worten ausdrückt: „Die Sekund löst sich auf." Erwecken doch diese im Lernenden oft die Vorstellung, als wäre Inhalt und Träger der Synkope nur ein einziger Ton, nämlich der dissonante Vorhalt (der „sich auflöst"),

§ 5

2. Das Verdopplungsverbot des Auflösungstones als Ausdruck der auch im dreistimmigen Satze unveränderten Reinheit der Synkopenbegriffe

Wiederholt ergab sich in § 3 die Gelegenheit zu zeigen, wie die Verdopplung des Auflösungstones, zum Beispiel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\frown 7\,6}{6}$ | $\genfrac{}{}{0pt}{}{\frown 4\,3}{3}$ | $\genfrac{}{}{0pt}{}{\frown 9\,8}{8}$ oder $\frown$7 8 zu unwillkommenen Nebenwirkungen einer Nebennote, Umkehrung oder dergleichen führt. Das Verbot, den Auflösungston zu verdoppeln, sucht daher solche hintanzuhalten, mit umso mehr Recht, als, wie ebendort gezeigt wurde, mit günstigerer Wirkung sich noch andere Intervalle zur Verfügung stellen. Es ist indessen nicht unwichtig, diesen Sachverhalt auch noch auf folgende Weise festzulegen: Schon die folgerichtige Haltung und unveränderte Reinheit der einzelnen Synkopenbegriffe bringt es mit sich, daß auch im dreistimmigen Satze, genau wie im zweistimmigen, wieder nur $\frown$9 8 oder $\frown$2 1 allein eine Wiederholung des Auflösungstones (in der unteren Stimme) bringen, dagegen alle andern dissonanten Synkopen zu verschiedenen Intervallen, wie 6, 3, 5 führen. Diese Reinheit der Begriffe würde aber getrübt werden, wenn nun auch die dritte Stimme, nur um vom Recht auf Verdopplung Gebrauch zu machen, den Auflösungston verdoppeln dürfte.

Oder anders: Zwar darf in der ersten, zweiten, dritten Gattung des dreistimmigen Satzes die Stimmführung unter Umständen 66 und 33 bringen (vgl. 1. Kap., § 14), aber in der Synkopengattung tritt die synkopierende Stimme (auch neben dem Außensatz) immerhin bedeutsam genug vor, um (s. oben § 1) den Eindruck zu erwecken, als würde nur mit ihr und dem Basse der eigentliche zweistimmige Satz umschrieben, weshalb dann aber der Aufwand der Synkope gleichsam ein müßiger wäre, wenn auch die dritte Stimme, die „Ausfüllungsstimme“, schon von vornherein den Auflösungston brächte.

§ 6

Verschiedene Bemerkungen zu den einzelnen Synkopen

a) Zu $\frown$7 6:

Es ist außerordentlich wichtig, sich schon bei Gelegenheit des strengen Satzes bewußt zu machen, daß die hier noch schwebende Wirkung der $\frown$7 6-Synkope (s. oben § 2) sich im freien Satze

---

während zur Vollendung des Begriffes, der Satzwirklichkeit gemäß, zwei verschiedene Töne gehören, die auch in zwei verschiedenen Intervallen festgestellt werden sollen, so daß die Synkope vielmehr als eine Erscheinung bezeichnet werden müßte, bei der, um obiges Beispiel festzuhalten, auf die dissonante Sekund eine konsonante Terz folgt. — Aus einem ähnlichen sprachlichen Grund fällt so manchem Anfänger übrigens auch das Verständnis des Intervallbegriffes überhaupt schwer, bei dem für die Beziehung zweier Töne wieder nur ein Name oder eine Ziffer steht. Aber das ist ja eben der tiefe Sinn, das frohe Amt der Sprache, daß sie mit nur einem Wort die Beziehung zweier Dinge zueinander wiedergibt. Wie drückt sie doch, um auf die Synkope zurückzukommen, deren letztes Geheimnis gerade mit einer Wendung aus, die ihrem Wesen zunächst zu

bereits zu einer in jeder Lage nur eindeutigen Wirkung durchzuringen vermag. Bald ist dort nämlich die Sept ein Ereignis nur der horizontalen Linie, ein wirklicher Durchgang (wie z. B. beim Vierklang), der, gleichviel ob aus Anlaß der Kürzung überbunden oder frei eintretend, als solcher voraussetzt, daß beim Durchgangsende die Harmonie gewechselt wird (s. II[3], Abschn. von der Sept); bald aber kehrt die Sept als vertikales Ereignis die Wirkung eines Vorhalts hervor, der als solcher wieder drei Zählzeiten umfassend (𝅗𝅥⌒|𝅗𝅥 𝅗𝅥), gleichviel, ob 7 wirklich überbunden: ⌒7 6 oder (scheinbar) frei eintritt: 7—6, seine Auflösung noch bei derselben Harmonie, das heißt bei noch liegenbleibendem Ton findet (s. II[3], Abschn. Synkope).

Es gibt wohl wenige Erkenntnisse in der Tonkunst, die so aufschlußreich und heilsam sind, wie eben die Erkenntnis der Unterschiede zwischen der Sept im strengen und freien Satze überhaupt und im letzteren wieder zwischen der Sept als Durchgang und als Vorhalt.

Daß mit ⌒7 6 zwingender als mit 5 6 auf die Sext hingewiesen wird, ergibt sich aus der Natur der Dissonanz; ist doch bei der konsonanten Quint auch ein Abspringen noch denkbar, und deshalb der Weg zur Sext umso viel weniger bestimmt festgelegt.

b) Zu ⌒9 8:

Am Zuwachs der Harmonie liegt es, wenn im dreistimmigen Satze die Synkopen ⌒9 8 und ⌒2 1 im oberen und ⌒4 5 im unteren Kontrapunkt, die im zweistimmigen Satze mehr geduldet als willkommen waren (vgl. II[1], S. 358), bereits eine überzeugendere Wirkung (als $\frown\begin{smallmatrix}9 & 8\\ 3 & \end{smallmatrix}$, $\frown\begin{smallmatrix}9 & 8\\ 6 & \end{smallmatrix}$ und $\frown\begin{smallmatrix}4 & 5\\ 2 & 3\end{smallmatrix}$) äußern. Etwaige Bedenken richten sich bei diesen Synkopen nur noch wider die Auflösungsintervalle 8 (1) und 5 selbst, die, besonders wenn sie dem Außenstimmensatz gehören, leicht Stimmführungsschwierigkeiten verursachen können.

c) Zu ⌒2 3:

⌒2 3 und ⌒2 1 sind völlig verschiedene Begriffe: die erstere Synkope gehört zu den unteren, die letztere zu den oberen.
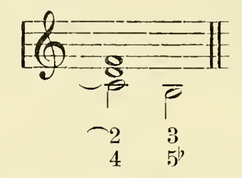
---

widersprechen scheint. Erwägt man, daß die dissonante Synkope eigentlich einen Durchgang vorstellt, und erinnert man sich, daß dieser (s. Fig. 90) den Begriff eines Knotenpunktes vordeutet, demgemäß Anfang und Ende derselben horizontalen Harmonie gehören, so begreift man, daß aus eben dieser Einheit die Wirkung erfließt, als würden Anfangs- und Endpunkt des Durchgangs völlig ineinanderfließen, so daß man, wenn man jenen nennt, auch schon den letzteren meint und umgekehrt. Letzten Endes stammt freilich die Einheit im Durchgang aus der Einheit des Dreiklangbegriffes überhaupt; wie dieser wieder aber, trotz der Dreiheit (1., 3., 5. Oberton), in einem Ton sich entfaltend eine Einheit bedeutet, bleibt unerforschliches Geheimnis der Natur, dessen Spur, wie man sieht, leise auch in der Menschen Sprache wiederklingt.

Die untere Synkope $\frown 2\ 3$ läßt zwei vollständige Dreiklänge zu, und zwar führt sie mit $\frown\overset{4}{2}\ 3$ zu $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$, mit $\frown 2\ \overset{5}{3}$ zu $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$.

Ob aber bei $\frown\overset{4}{2}\ \overset{5}{3}$ auf dem Aufstreich auch die verminderte Quint gebracht werden darf:

183]



hängt von der Strenge des Standpunktes ab, den der Lehrer mit dem Schüler aus freien Stücken zu vereinbaren hat. Man muß nur die Verschiedenheit der Wirkungen hören und beurteilen können, die sich aus der verschiedenen Lage der verminderten Quint oder aus der Verschiedenheit der Begleitumstände ergeben:

Auf dem Niederstreich angebracht, müßte die verminderte Quint jene eigentümliche Wirkung eines Durchganges auslösen, die, wie ich später (s. II^3, Abschn. von der Sept) zeigen werde, mit ihr allezeit unzertrennlich verbunden ist. Daß aber im strengen Satze, wo für das Gleichgewicht der Harmonien durchgehend das Prinzip der Konsonanz zu sorgen hat, wo die Urbegriffe strengste Reinheit und Folgerichtigkeit erheischen und die Dissonanz nur auf dem Aufstreich erscheinen darf, sich eben daher ein Durchgang auf dem Niederstreich noch verbietet, wurde schon zur ersten Gattung des zwei-, wie dreistimmigen Satzes (II^1, S. 237) erklärt. (Manche Theoretiker, wie z. B. Albrechtsberger, s. Zitat II^1, S. 347, lassen die verminderte Quint gelegentlich auch auf dem Niederstreich zu, obgleich ihre Durchgangswirkung einen Zusammenschluß zweier Takte notwendig macht.)

Eine ähnliche Wirkung ergibt sich, wenn bei zwar konsonierendem Niederstreich die verminderte Quint auf dem Aufstreich gebracht wird (s. II^1, S. 347 in Fig. 408 die Folge von $3—5^\flat$); auch in einem solchen Falle — Albrechtsberger billigt ihn als „Lizenz" — steht die Durchgangswirkung im Vordergrund, die wieder einen Zusammenschluß zweier Takte erzwingt.

Anders verhält es sich aber mit der verminderten Quint, die sich auf dem Aufstreich bei der dissonanten Synkope $\frown 2\ 3$ oder $\frown 4\ 5$ bildet; denn hier stellen sich die Synkopen $\frown 2\ 3$ oder $\frown 4\ 5$ selbst so stark in den Vordergrund, daß dagegen die Durchgangswirkung der verminderten Quint im Hintergrunde bleibt. Und eben wegen dieser Abstufung in den Wirkungen, und zwar der Vordergrundwirkung der Synkope und der Hintergrundwirkung der nur durchgehenden verminderten Quint, mag die letztere, obgleich sie der vollen Strenge widerspricht und obgleich man bei $\frown 2\ 3$

zu einem vollständigen Dreiklang auch mit 5 $\left(\begin{smallmatrix}\frown 5 - 6\\ \frown 2 - 3\end{smallmatrix}\right)$ gelangen kann, wenn man will, schließlich auch zugelassen werden. Aus solcher Erkenntnis nun aber einmal zugelassen, müßte sie dann freilich zwangs- und übertragenerweise für die Folge wie eine reine Quint gewertet werden, in dem Sinne nämlich, als sie zur Vorbereitung einer etwa folgenden Dissonanz ebenso wie eine reine Quint für tauglich (s. unten Fig. 186) genommen würde.

Nun überlasse man es der Stimmführung allein, darüber zu entscheiden, ob es wirklich ein Gebot der Notwendigkeit ist, von der Strenge des Standpunktes abzuweichen. Am willkommensten mag die verminderte 5 bei der Schlußbildung (s. unten § 10) sein, sofern hier nur noch die Auflösung in die Tonikaharmonie bevorsteht, somit die verborgene Durchgangswirkung ungehindert zum Durchbruch kommen darf und die Notwendigkeit entfällt, die verminderte Quint zu Zwecken der Fortführung der Synkopen in eine Konsonanz umzufälschen.

d) Zu $\frown 4\ 5$:

Dagegen hat die untere Synkope $\frown 4\ 5$ die Möglichkeit nur einer Lösung, und zwar von $\begin{smallmatrix}\frown 4\ 5\\ 2\ 3\end{smallmatrix}$. Dieses hängt mit der Quint des Aufstreichs zusammen, deren Wesen wieder auch dadurch eine treffende Beleuchtung erfährt (vgl. 1. Kap., § 11).

e) Endlich ist obiger Darstellung zu entnehmen, daß der dreistimmige strenge Satz zu Klängen wie $\begin{smallmatrix}\frown 6\\ 5\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}\frown 6\\ 2\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}\frown 7\\ 5\end{smallmatrix}$ noch überhaupt keine Gelegenheit gibt, was hier zunächst nur vorgemerkt sei; der Sinn der Vormerkung aber wird erst im weiteren Verlaufe der Darstellung (s. VI. Abschn.) ersichtlich werden.
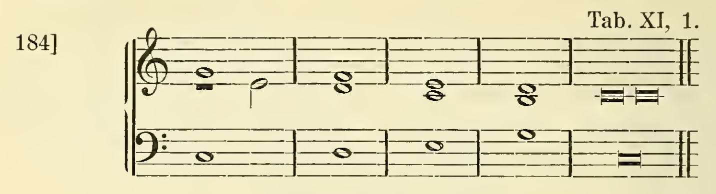
Als Zweck der Synkopenübungen stellt Fux hin (S. 104): „Die Bindungen machen hier auch den Hauptendzweck aus, von welchem man sich durch dergleichen Uebung eine völlige Erkänntnis zu wege bringen kann. Derowegen ich dir diese Uebung als das schönste in der Composition ganz besonders will empfohlen haben.“ (Vgl. die Zitate in II[1], S. 377 und 380!)

Die Unfertigkeit seiner Anschauung verrät aber Fux durch folgenden Gedanken (S. 103): „Du mußt dich erinnern, daß wir hier mit Lehren, und einer solchen Übung umgehen, da in jedem Takt eine Bindung ist, und also nicht so sehr auf die übrigen Concordanzen zu sehen nötig haben, wovon wir anderswo geredet und noch künftig reden werden. Anders urtheilet man von einer freyen Composition, da kein Gesetz verhindert, daß man nicht einer jeden Dissonanz seine eigene Concordanz zueignen könnte.“ Mit diesen geheimnisvollen Worten spielt Fux auf den Satz der Vierklänge des freien Satzes an, aber wie wenig noch ist mit dieser Anspielung für eine wirkliche Erkenntnis des Begriffes der Vierklänge (vgl. später 4. Kap., § 2, Zitate Fuxens) gewonnen.
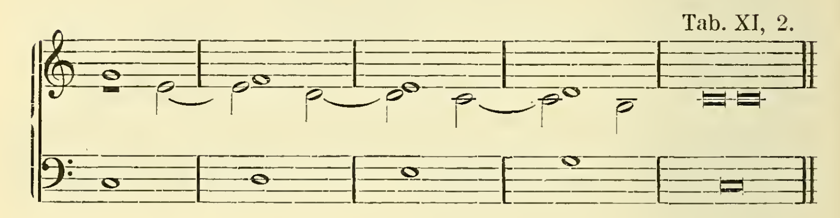
Zur Frage, welche Intervalle zu den einzelnen dissonanten Synkopen gesetzt werden sollen, äußert sich Fux (S. 99): „Dahero erscheint es verwunderlich, daß der dritte Theil eben die Concordanz ausmachen müsse, welche man würde gebrauchet haben, wenn die Bindung auch

nicht zugegen wäre, welche Wahrheit folgende Exempel deutlich machen werden:

Tab. XI, 1.

184] 

Tab. XI, 2.



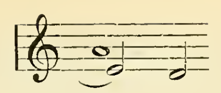
als, da man sehen kann, daß in beyden Exempeln einerley Concordanz der dritten Stimme bleibt, ohne daß die Bindung solches hindert, welches auch von den Bindungen im Baß oder der untersten Stimme zu verstehen ist, z. E. Tab. XI, Fig. 3“ (zitiert in II[1], S. 386). Es darf aber nicht übersehen werden, daß Fux hiebei ausdrücklich nur an dissonante Synkopen denkt; vielleicht geschah dies nur unbewußt, jedenfalls aber ist der Leser schon oben darüber unterrichtet worden, daß das Ergebnis bei den konsonanten Synkopen durchaus nicht das gleiche wie bei den dissonanten ist.

So sei denn schließlich noch darauf hingewiesen, daß Fux in den wenigen Aufgaben die er bringt, je nach der Gelegenheit folgende Synkopensätze gebraucht: $\begin{smallmatrix}7&6\\3&-\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}7&6\\8&-\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}4&3\\5&-\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}9&8\\3&-\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}2&1\\3&-\end{smallmatrix}$ (s. Tab. XII. 3) $\begin{smallmatrix}2&3\\4&5\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}2&3\\5&6\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}4&5\\2&3\end{smallmatrix}$ (wobei auch die verminderte Quint zur Anwendung gelangt — vgl. 2. Kap., Fig. 116 Nr. 2), woraus aber zu schließen ist, daß er bei anderen Gelegenheiten auch $\begin{smallmatrix}9&8\\6&-\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}4&3\\6&-\end{smallmatrix}$ benutzt hätte; oder sollte er wirklich nur $\begin{smallmatrix}9&8\\3&-\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}5&-\\4&3\end{smallmatrix}$ gebilligt haben?
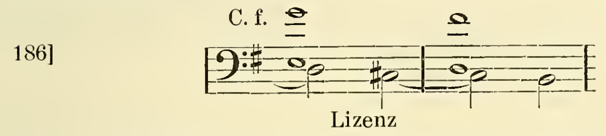
. Das Verbot, den Auflösungston zu verdoppeln, spricht er nirgend ausdrücklich aus; eine mittelbar darauf zielende Erklärung siehe aber unten 4. Kap., § 2.

Endlich ist hier noch zu erwähnen nötig, daß Fux in dieser Gattung des dreistimmigen Satzes auch schon den Gebrauch einer zwei Takte umfassenden Figur: $\begin{smallmatrix}6&-&|&5&-\\5-&4&|&4-&3\end{smallmatrix}$ und der damit verwandten Erscheinung eines noch weiter ausgedehnten Satzes überbundener Dissonanzen (Tab. XI, 7 und 8) lehrt. Darüber des näheren jedoch unten in einem eigenen Abschnitt (s. VI. Abschn.).

Es würde zu weit führen, hier Albrechtsbergers so überflüssige als irreführende Übersichtstafel der unzähligen möglichen Bindungen im freien Satze (S. 100 ff.; vgl. auch II[1], S. 347—348) zu widerlegen, zumal er aus Mißverständnis der wahren Natur der Prolongation selbst auch noch den freien Satz an sinnlos strenge Regeln bindet. Aus der Summe der übrigen zerstreuten Bemerkungen sei dennoch manches hervorgehoben. So tadelt er zum Beispiel auf Seite 105 ff. den Satz:

185] 

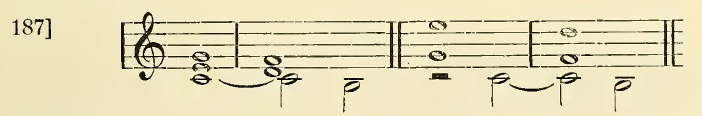
mit den Worten: „der erste (Fehler) ist die Quinte A im zweiten Takt statt Terz f bey der erniedrigten None". Daraus folgt, daß er gegen $\frown\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{2\;1}$ oder $\frown\genfrac{}{}{0pt}{}{10}{2\;1}$ nichts einzuwenden hatte. — Daß er die verminderte Quint auf dem Aufstreich grundsätzlich zuläßt, wurde schon im 2. Kapitel, § 7 gesagt (s. auch unten § 10). Erwähnenswert ist aber, daß er in einer Aufgabe auf Seite 108 sich der verminderten Quint zur Vorbereitung einer dissonanten Synkope bedient:

186] 

Bei Nottebohm finden wir (S. 53 und 56) Albrechtsbergers Korrekturen, die sich auf Beethovens Verstöße wider das Verbot, den Auflösungston zu verdoppeln, beziehen und zur letzten Korrektur überdies noch die ausdrückliche Bemerkung (allerdings zu einem vierstimmigen Satze): „Zur Quart-Ligatur kann keine Terz, zur Septimen-Ligatur keine Sext gemacht werden. Zu 9 8 kann in der Ferne unten aus Noth $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$ genommen werden; besser aber ist $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$", womit er das Verbot der Verdopplung des Auflösungstones aufs deutlichste ausspricht.

Offenbar ist es auf Fuxens Vorbild zurückzuführen, wenn auch Albrechtsberger schon in der vierten Gattung des dreistimmigen Satzes die Anweisung zu $\genfrac{}{}{0pt}{}{6\;-}{5-4}\Big|\genfrac{}{}{0pt}{}{5\;-}{4-3}$ gibt (s. S. 99—100). (Darüber s. unten VI. Abschnitt.)

Ohne Fux ausdrücklich zu nennen, bedient sich Cherubini dessen Gedankenganges nebst Beispielen (S. 36, Ex. 98, 99), erklärt aber darüber hinaus in der zweiten Regel: „Alle Dissonanzen, die Secunde, Quarte, Septime und None können hier angewendet werden. Die Secunde muß von der kleinen Quarte begleitet sein und kann nur in der Unterstimme Statt haben:"

187] 

Man sieht, daß Cherubini die verminderte Quint auf dem Aufstreich ohneweiters gestattet, oder hat man obiges Beispiel nur von der Schlußformel zu verstehen, auch wenn der Verfasser die Einschränkung nicht ausdrücklich selbst festgelegt hat?

„Es gibt Fälle, wo man die Secunde durch die Quinte begleiten kann. Diese Manier ist eigentlich sogar mehr den wahren Principien des strengen Contrapunktes gemäß als jene, weil diese in gewisser Art die verminderte Quinte verbieten, welches doch nicht möglich wäre, wenn man das so eben entwickelte Verfahren annimmt (Ex. 104). Die Quarte als Dissonanz soll von der Quinte begleitet sein und kann in der Ober- oder in einer der Mittelstimmen Platz haben (Ex. 105). Die Septime soll durch

die Terz begleitet sein und sich in die Sexte auflösen. Sie kann nur in den beiden obersten Stimmen Platz haben (folgt Ex. 106). Die None soll von der Terz begleitet sein und sich in die Oktave auflösen. Man kann sie in die Ober- und auch in die Mittelstimme legen (Ex. 107)."

Danach ist leicht einzusehen, wie viel diesen Regeln zur Vollständigkeit und Richtigkeit noch fehlt.

Noch weiter als Fux und Albrechtsberger geht aber Cherubini, wenn er zum Beschluß der Synkopengattung außer dem Satz $\begin{smallmatrix} 6 & — & | & 5 & — \\ 5—4 & & \frown & 4—3 & \end{smallmatrix}$ auch schon Beispiele von Mischungen wie der vierten und zweiten, sowie der vierten und dritten Gattung zeigt (s. Ex. 114). (Über alles dies s. unten VI. Abschn.)

In einer vortrefflich angelegten Auseinandersetzung gelangt Bellermann (S. 212 ff.) bezüglich des Satzes der dissonanten Synkopen zu besonderen Bewertungen, deren Hauptpunkte ich hier der Kürze halber gleich neben jede einzelne Ziffer setze:

$\begin{matrix}\frown 7 & 6 \\ 3 & —\end{matrix}$ . . . „am geeignetsten".

$\begin{matrix}\frown 7 & 6 \\ 8 & —\end{matrix}$ . . . „in welcher Tonverbindung dann die Oktave entweder als Oberstimme oder als Mittelstimme erscheint. Das erstere klingt voller und besser, da die Stimmen hier enger an einander liegen, als wenn die Septime über der Oktave steht. Doch wird in vielen Fällen auch diese zweite Tonverbindung durch die Stimmführung gerechtfertigt."

$\begin{matrix}\frown 4 & 3 \\ 5 & —\end{matrix}$ . . . „am besten ist es".

$\left.\begin{matrix}\frown 4 & 3 \\ 8 & — \\ \frown 4 & 3 \\ 6 & —\end{matrix}\right\}$ „für die Quinte kann man bisweilen aber auch in Rücksicht auf eine fließende Stimmführung die Oktave oder die Sexte des Baßtones setzen".

$\begin{matrix}\frown 9 & 8 \\ 3 & —\end{matrix}$ . . . „bei den besseren Componisten des XV. u. XVI. Jhd. fast ohne Ausnahme".

$\begin{matrix}\frown 9 & 8 \\ 6 & —\end{matrix}$ . . . „in seltenen Fällen auch wohl die Sexte, obwohl diese bei weitem weniger wohltönend als jene ist".

$\begin{matrix}\frown 9 & 8 \\ 5 & —\end{matrix}$ . . . „klingt leer, und ist daher in den folgenden kontrapunktischen Uebungen gänzlich zu vermeiden".

$\left.\begin{matrix} 4 & 5 \\ \frown 2 & 3 \\ 5 & 6 \\ \frown 2 & 3\end{matrix}\right\}$ . . . „am besten".
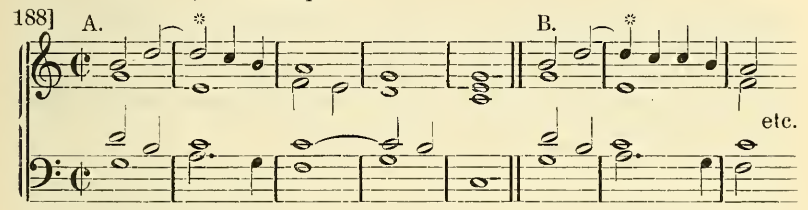
$\begin{matrix} 2 & 3 \\ \frown 2 & 3\end{matrix}$ . . . „Der Stimmengang kann es bisweilen auch erheischen, daß die beiden Oberstimmen eine Oktave bilden".

Noch ist nachzutragen, daß sich Bellermann mit der Ausfüllungsstimme bei $\frown$2 1 nicht eigens befaßt, weil er (s. II[1], S. 357) $\frown$2 1 für gleichbedeutend mit $\frown$9 8 hält. Es heißt bei ihm vielmehr auf Seite 215: „Es kann daher sehr leicht kommen, daß die als None bezeichnete Dissonanz thatsächlich nur eine Secunde, und daß umgekehrt die als Secunde bezeichnete Dissonanz thatsächlich eine None von der mit ihr dissonierenden Stimme entfernt liegt." Wie Bellermann über die verminderte Quint bei $\begin{smallmatrix} 4 & 5 \\ \frown 2 & 3\end{smallmatrix}$ urteilt, hat er bereits bei Gelegenheit des Schlusses in der zweiten Gattung des dreistimmigen Satzes erklärt (s. oben 2. Kap., § 7).

Endlich aber sei noch Bellermanns Seitensprung aus Anlaß der $\frown$9 8-Synkope hier wiedergegeben: „Die None wird im strengen Vocal-

satz mit wenigen Ausnahmen nur als eine gegen den Baß (den tiefsten Ton des Zusammenklanges) auftretende Dissonanz angewendet, also nicht zwischen der Ober- und einer Mittelstimme oder zwischen zwei Mittelstimmen, wie dies im vier- und mehrstimmigen Satz wohl möglich ist und bei den klassischen Componisten des vorigen Jahrhunderts nicht selten vorkommt, zum Beispiel:

188]



Wenn die älteren Meister sie dennoch aber einmal in Rücksicht auf einen fließenden Gesang in den einzelnen Stimmen zwischen zwei Oberstimmen haben, so sehen wir ihre Dauer fast immer nur auf eine Viertelnote beschränkt, wie in dem vorstehenden Beispiel bei B.“ Es ist klar, daß Bellermann mit dieser Bemerkung wohl zum Verbot der Verdopplung des Auflösungstones Stellung nehmen wollte, umso lebhafter ist es dann aber zu bedauern, daß er diese schwierige Frage nicht grundsätzlich jenseits der freien Schreibweise „klassischer Komponisten“ und der „älteren Meister“ erörtert hat, die als Beleg für den strengen Satz anzuführen schon an sich der denkbar gröbste Fehler ist.

Daß endlich aber Bellermann, einerseits Fuxens Anordnung folgend von $\overset{6\,—}{5}\;4\;\big|\;\overset{5\,—}{4\;3}$ unter dem Titel einer „konsonierenden Quarte“ schon in der vierten Gattung des dreistimmigen Satzes, anderseits aber über Fuxens Spur hinausgehend ebenfalls schon hier (nicht aber erst in der vierten Gattung des vierstimmigen Satzes) von der „Auflösung der Dissonanz bei fortschreitenden Stimmen“ spricht, die ihn zur Mischung der vierten und zweiten, beziehungsweise vierten und dritten Gattung führt, sei hier vorläufig nur erwähnt; die nähere Erörterung all dieser Stimmführungen bleibt aber aus Gründen, die in meiner eigenen Anordnung liegen, dem VI. Abschnitt vorbehalten.
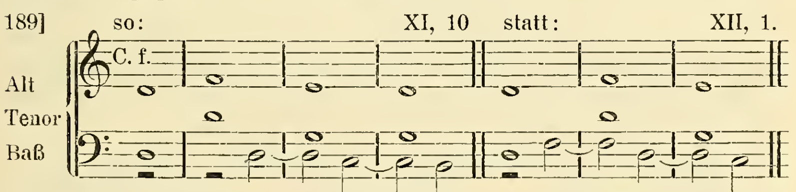
Anfang

§ 7

Konstruktion des Anfanges

Zwei Beispiele von Fux mögen zeigen, wie in Erweiterung der Grundregeln unter Umständen auch noch andere Eröffnungsmöglichkeiten in der Synkopengattung des dreistimmigen Satzes immerhin gegeben sind. So schreibt Fux:

189]
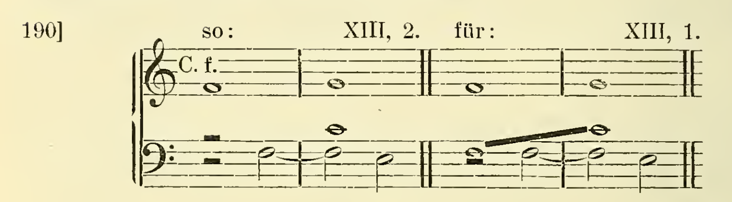


und gibt dazu auf Seite 109 folgende Erläuterung:

„Aloys: Warum hast du im letzten Exempel im Baß im ersten Takt eine Pause angebracht?

Joseph: Weil ich gesehen, daß dort keine Bindung seyn kan, auch geglaubet, daß der Raum mit keiner andern Gattung eines Contrapuncts ausgefüllet werden dürfe, habe ich mir mit einer Pause zu helfen gesuchet.

Aloys: Deine Gedanken mißfallen mir nicht: doch aber hätte man es also machen können. Tab. XII, 1. Hier vertritt der Tenor im ersten Tact die Stelle des Basses, welches nicht nur der Tenor, sondern auch der Alt, ja wenn es möglich wäre, auch der Discant thun kan, wenn man nur die tiefste Stimme zum Grund leget und nach Beschaffenheit derselben die übrigen Töne drüber setzet, es mag hernach die tiefste Stimme vor eine Stimme seyn, welche sie will."

Ein andermal zieht er vor zu setzen



welche Lizenz er wieder mit folgenden Worten im Texte (S. 104) begleitet: „Sonsten hätte der erste Tact des letzten Exempels besser können gemacht werden, als welcher also aussiehet, Tab. XIII, 1. Denn zwischen dem Alt und dem Discant ist eine unmittelbare verdeckte Folge zweyer Quinten, welche das Gehör leicht wahrnimmt, und in dreystimmigen Sachen zu vermeiden sind. Hier kann solches durch eine einzige Pause im Alt folgender Gestalt geschehen. XIII, 2."

Vergleiche hiezu bei Albrechtsberger zu Anfang einer Aufgabe der vierten Gattung des vierstimmigen Satzes (S. 145) — dort abgedruckt als Nr. 7 der Aufgaben — die „Lizenz", wornach die Synkope im ersten Takte noch wegbleibt.

Mitte

§ 8

Vom Wirksamwerden der Postulate des dreistimmigen Satzes in der Synkopengattung

Nach Ausschaltung einer Stimmführung, die gegen das Verdopplungsverbot des Auflösungstones verstoßen würde, bleibt in allem übrigen die Wirksamkeit der Hauptpostulate des dreistimmigen Satzes freilich auch in der Synkopengattung aufrecht, nur daß hier das Postulat der Dreiklangsvollständigkeit naturgemäß Veränderungen unterliegt:

Bei dissonanten Synkopen ist es nämlich nur der Aufstreich, der den vollständigen Dreiklang überhaupt aufnehmen kann und daher auch aufzunehmen hat, so daß obiges Postulat nunmehr auf den Aufstreich übertragen wird. Wir gelangen

zu $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ bei $\begin{smallmatrix}\frown 4 & 3\\ - & 5\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix} & 5\\ \frown 2 & 3\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix} & 3\\ \frown 4 & 5\end{smallmatrix}$; zu $\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}$ bei $\begin{smallmatrix}\frown 7 & 6\\ 3 & -\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}\frown 4 & 3\\ 6 & -\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix} & 6\\ \frown 2 & 3\end{smallmatrix}$

Nicht immer aber gestattet die Stimmführung dem vollständigen

Dreiklang in solcher Weise nachzugehen; sie führt oft zu unvollständigen Klängen:

$$\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}\ \text{bei}\ \begin{smallmatrix}\frown 4 & 3\\ 8 & —\end{smallmatrix},\ \begin{smallmatrix}\frown 9 & 8\\ 3 & —\end{smallmatrix};\ \begin{smallmatrix}8\\6\end{smallmatrix}\ \text{bei}\ \begin{smallmatrix}\frown 7 & 6\\ 8 & —\end{smallmatrix},\ \begin{smallmatrix}\frown 9 & 8\\ 6 & —\end{smallmatrix}$$

Dagegen machen die konsonanten Synkopen ohneweiters möglich bei der oben im 2. Kapitel, § 2 angegebenen Richtschnur zu verbleiben, das heißt, den vollständigen Dreiklang nach Tunlichkeit dem Niederstreich zu geben oder den Aufstreich zur Vervollständigung des Dreiklanges in Anspruch zu nehmen, unbeschadet freilich des Rechtes, auf eine Dreiklangsvollständigkeit überhaupt zu verzichten.

Albrechtsberger bemerkt auf Seite 103: „Der Aufstreich aber muß allezeit einen vollkommenen oder unvollkommenen Dreyklang $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}$ oder consonierenden verdoppelten Zweyklang als: $\begin{smallmatrix}8 & 8\\3 & 6\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}3 & 6\\3 & 6\end{smallmatrix}$ oder wenigstens einen dieser leeren Accorde $\begin{smallmatrix}5 & 8 & 8 & 6\\1 & 5 & 3 & 1\end{smallmatrix}$ haben.“

Auf Seite 105 lesen wir aber noch im besonderen: „. . . weil die Quinte im Niederstreich . . . mit der Oktave begleitet, zu leer klingt, und wie schon gesagt worden, die leeren Accorde nur in Aufstreichen zu gebrauchen sind.“
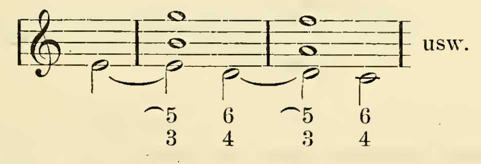
In Cherubinis Aufgaben, Seite 40, Exempel 113 (nebenbei bemerkt ist die erste Aufgabe des Exempels mit Fuxens XII, 5 gleichlautend) finden wir nur zu oft den leeren Klang $\begin{smallmatrix}8\\5\end{smallmatrix}$ auch auf dem Niederstreich, dessen Wirkung nicht schon damit verbessert wird, daß der Aufstreich die Vervollständigung bringt.

§ 9

Von den Quintfolgen

Quintfolgen können in der Synkopengattung des dreistimmigen Satzes nicht nur, wie im zweistimmigen (s. II[1], S. 379ff.), bei 5⌒|6 5⌒|6 5 im oberen und 5⌒|4 5⌒|4 5 im unteren Kontrapunkt, sondern auch bei ⌒7 6 vorkommen, wenn die synkopierende Stimme in der Mitte liegt. Daß die im zweistimmigen Satze bei 6⌒|5 6⌒|5 6 des unteren Kontrapunkts auf dem Niederstreich möglichen Quintfolgen im dreistimmigen gänzlich entfallen müssen, beruht auf der Unstatthaftigkeit der hiebei unvermeidlichen Stimmführung:

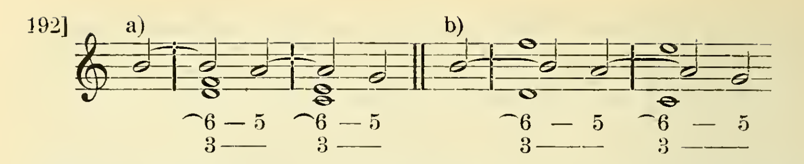
191]



Im einzelnen sei dazu noch bemerkt:

1. Gerade die Erfüllung des vollständigen Dreiklanges, wie sie bei $5\,|\begin{smallmatrix}\frown 6 & 5\\ 3 & —\end{smallmatrix}\ |\begin{smallmatrix}\frown 6 & 5\\ 3 & —\end{smallmatrix}$ auf dem Aufstreich zutage tritt:

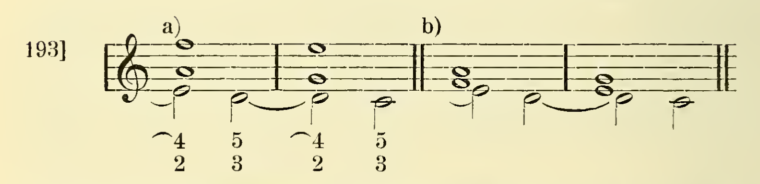
192]



müßte der Sext das Vorhaltsmerkmal in noch viel stärkerem Maße als im zweistimmigen Satze aufprägen. Eben deshalb müßte auch die Anwendung einer solchen Stimmführung im dreistimmigen Satz schärfer als im zweistimmigen begrenzt werden, wenn nicht bei fortwaltendem Synkopenzwang die Dreiklangsvollständigkeit $\substack{6\\3}$ ein genügendes und vollkommenes Gegengewicht böte. Dazu kommt, daß bei synkopierender Mittelstimme (s. bei b) der in Terzen fortschreitende Außenstimmensatz die Wirkung ebenfalls wesentlich zu verbessern vermag — ein Vorteil, der im zweistimmigen Satz naturgemäß fehlen mußte.

2. Bei ⌒4 5⌉4 5 im unteren Kontrapunkt (vgl. II[1], S. 381):

193]
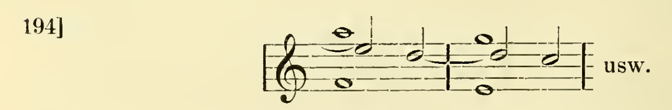


tritt zum Milderungsgrund des Zwanges, wie er sich meist zum Beispiel bei Sekundschritten des C. f. äußern mag, hier im dreistimmigen Satz noch die Erfüllung der Dreiklangsvollständigkeit als weiterer Milderungsgrund hinzu. Sowohl das Nachschlagen der Quinten, wie auch die Dreiklangsvollständigkeit verbessern ohne Zweifel die Wirkung und zwar selbst dann, wenn, wie bei b), die in Frage kommenden Folgen zum Außenstimmensatze gehören.

Wie sich der freie Satz gerade dieser Stimmführung häufig bedient, um unvermeidliche offene Quintfolgen mindestens in nachschlagende zu verwandeln, wird in II[3] gezeigt werden.

3. Wenn bei ⌒7 6⌉7 6 die Terzen in der Oberstimme liegen
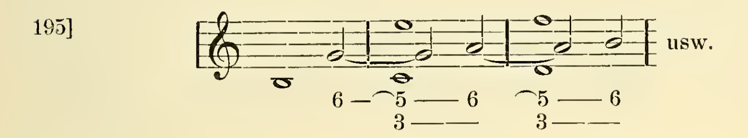
194]



so ergeben sich zwischen Ober- und Mittelstimme Quintfolgen, die man nicht allein deshalb gelten zu lassen hat, weil man ähnliche Folgen schon im zweistimmigen Satze als ⌒4—5⌒4—5 und im dreistimmigen sogar im Außenstimmensatze (s. oben unter 2) zugelassen hat, sondern vor allem, weil die Terzen des zwei-

stimmigen Außensatzes bei Dreiklangsvollständigkeit ebenfalls zur Verbesserung der Wirkung beitragen.

4. Bei den steigenden Synkopen $6\frown\Big|{5 \atop 3} - {6 \atop -}\frown\Big|{5 \atop 3} - {6 \atop -}$

195]


werden die Quintfolgen von Niederstreich zu Niederstreich $\binom{5}{3}$ durch die dazwischentretenden Sexten $\binom{6}{3}$ verbessert. Allerdings erscheint hier die Vorhaltswirkung wegen der steigenden Richtung von Haus aus geschwächt, weshalb sich auch schon im Bereich des strengen Satzes die eigentümliche Wirkung solcher Folgen eben dahin äußert, daß sich die Quinten auf dem Niederstreich wie die Sexten auf dem Aufstreich beinahe gleichmäßig behaupten. Sofern sich nämlich die konsonanten Quinten nicht ganz in die Rolle von Vorhälten hineinfinden, betonen sie durch Erfüllung der Grundtonhaftigkeit des tiefsten Tones vor allem sich selbst; anderseits ist es aber gerade die Überbindung, die einen starken Nachdruck auf die Sexten der Aufstreiche überwälzt. Mit der Überbindung, die in den Aufgaben des strengen Satzes naturgemäß auf die Aufstreiche hinweist, hängt es denn auch zusammen, wenn bei 5⌒|6 5⌒|6 5 (s. unter 1) oder bei 6⌒|5 6⌒|5 6 (s. unter 4) die Wirkung eines Harmoniewechsels, wie er im strengen Satze an die Folge von 5—6 oder 6—5 gebunden ist, in den Hintergrund tritt, ohne freilich ganz zu erlöschen.

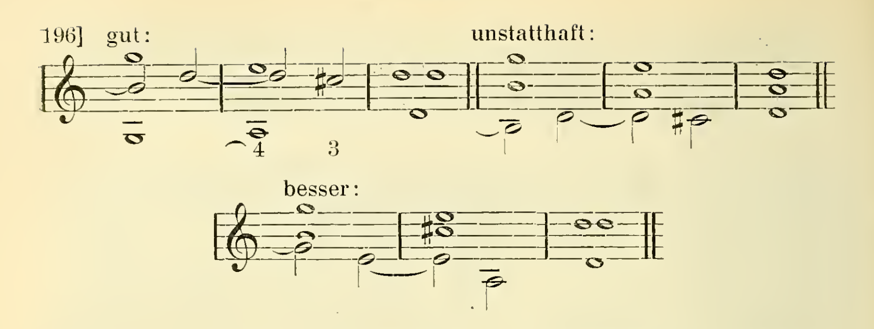
Wie der freie Satz sich nun die Zweideutigkeit der Folgen unter 1 und 4, die bei gegensätzlicher Richtung wohl als Gegenstücke gelten mögen, zu eigen macht, um je nach Bedarf (namentlich der Urlinie) bald die Quinten, bald die Sexten in den Vordergrund zu stellen, wird in II³ zu sehen sein.

Sowohl F u x als A l b r e c h t s b e r g e r zeigen wenig Skrupel in der Anwendung von 6 5⌒|6 5, 4 5⌒|4 5 oder jener Quintfolgen die mit ⌒$^{3}_{7}$ 6 einhergehen, wie dies in den unten folgenden Aufgaben zu sehen ist.

S c h l u ß

§ 10

Bezüglich der Schlußformeln bleibt es bei der in II¹, Seite 392 aufgestellten Grundregel. Läßt der C. f. eine genaue Anwendung derselben nicht zu (vgl. II¹, Fig. 452—454), so empfiehlt sich, den Leitton der anderen Stimme zu überweisen, zum Beispiel: Von den Schlußformeln



Die Wirkungen einer Synkopierung des abwärtssteigenden Leittons seien hier veranschaulicht:

197] a) zweistimmig:

in Dur:

1. 4 3

2. 5 6

in Moll:

3. 4 3

4. 5+ 6

b) dreistimmig:

in Dur:

1. 6 5

2.

3. 5 6 / 2 3

in Moll:

4.

5.
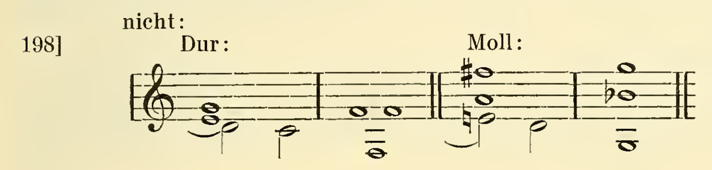
6.

Eine solche Synkopierung ist oft nicht zwingend genug, oft sogar unstatthaft. Die Form bei a) 2 zeigt die konsonante Quint, die auf einen Schluß nicht hinzuweisen braucht, da man von ihr auch abspringen darf; a) 3 und 4 weisen undiatonische Intervalle, eine verminderte Quart und übermäßige Quint auf, die wir

zurückzuweisen haben. (Die übermäßige Quart ist ein diatonisches Intervall, trotzdem ist ihre Anwendung im strengen Satz beschränkt.)

Unter den Formen bei b) kommt allein der unter 3 zwingende Kraft zu, und zwar wegen ⌒2 3. Die Formen in Moll (s. 4, 5, 6) leiden alle an undiatonischen Intervallen. Es empfiehlt sich daher, der Synkopierung des abwärtssteigenden Leittones auszuweichen.

Keinesfalls aber darf die Bindung dem Grundton der Dominante zugedacht werden:

198] 

Wegen der verminderten Quint, die im vorletzten Takte zur Anwendung gebracht werden darf, siehe oben 2. Kapitel, § 7.
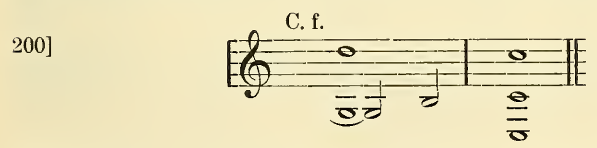
Eine Schlußformel wie:

199] 

verbietet sich aber aus dem oben zu Fig. 66 angeführten Grunde.

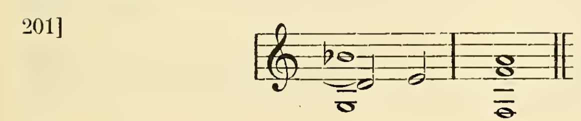
Albrechtsberger (S. 103): „Das Ende oder der letzte Takt kann drey Haupttöne, oder die tonartmäßige Terz, und die Oktave haben. Der vorletzte Takt muß, wenn der Baß oder die Grundstimme die Dominante hat, $\substack{5\ -\\4\ 3}$, wenn die Grundstimme den Choral hat, $\substack{7\ 6\\3\ -}$, wenn diese aber die Bindungen macht $\substack{4\ 5\flat\\2\ 3}$ | oder $\substack{5\ 6\\2\ 3}$ bekommen.“

Auf Seite 105 (Text S. 106) tadelt Albrechtsberger ausdrücklich folgende Schlußformel:
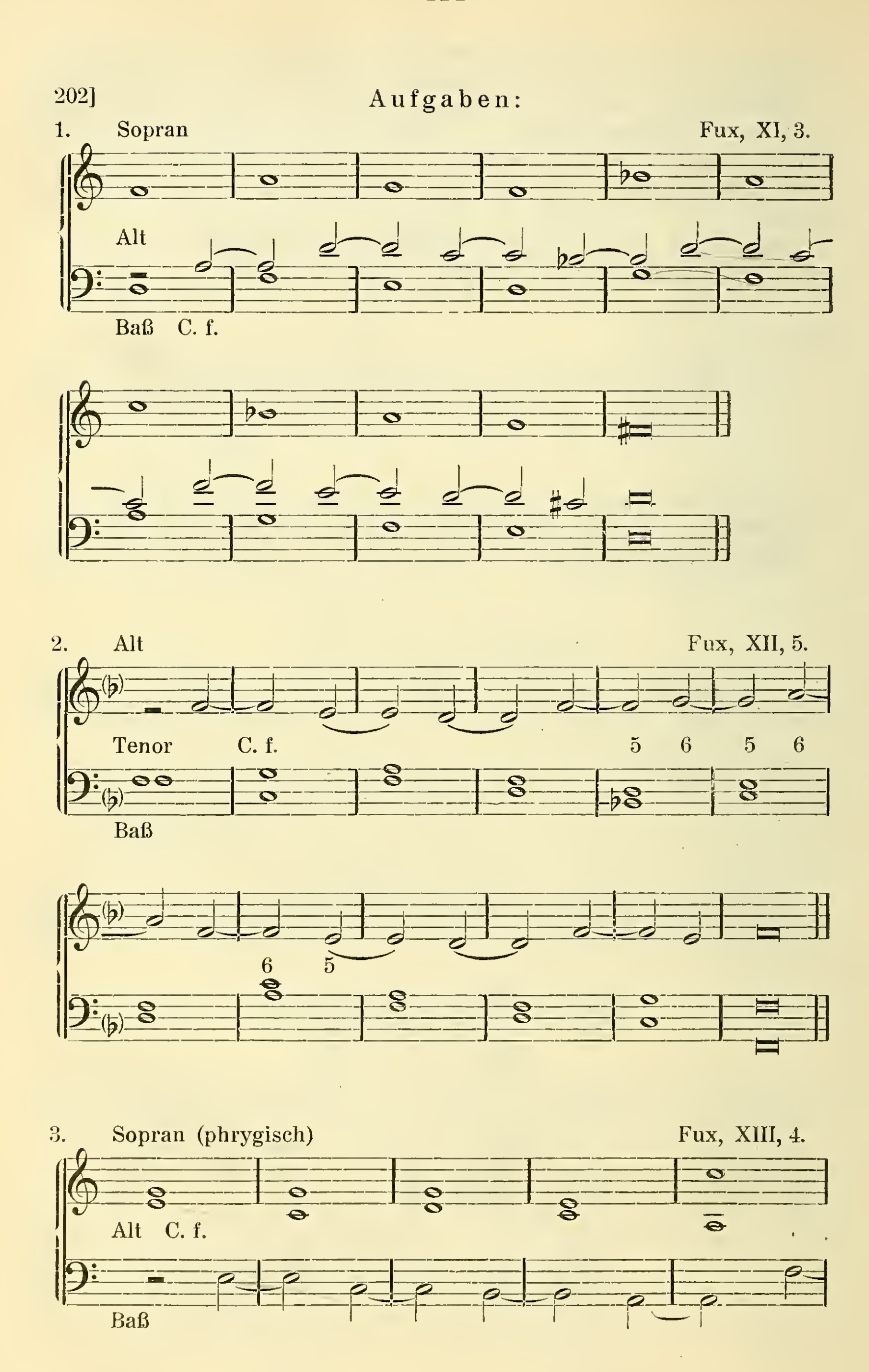
200] 

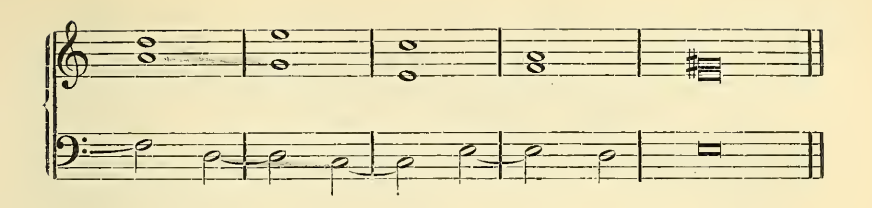
„weil allda die Quart-Ligatur ⌒4 3 seyn muß.“ (Vgl. II[1], S. 392.)

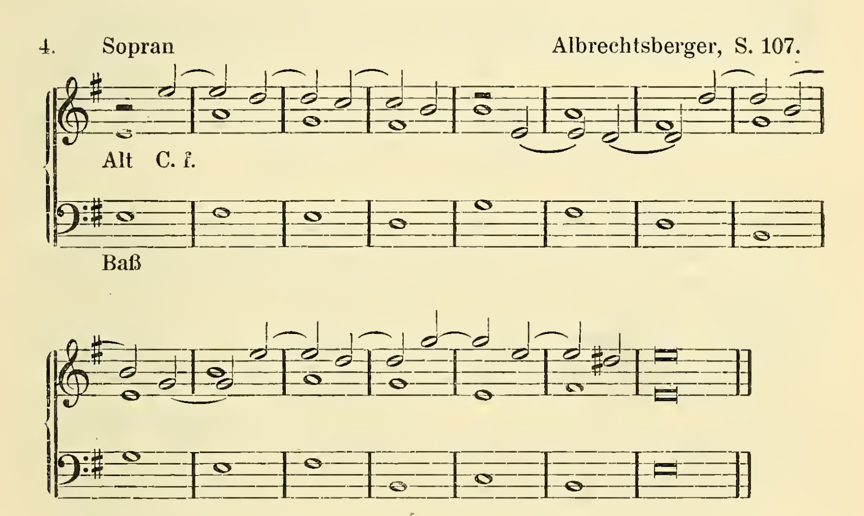
Bei Cherubini finden wir, trotz der 5. Regel auf Seite 39, die sich mit der obigen Albrechtsbergers deckt, in der zweiten Aufgabe auf Seite 40 dennoch folgende Schlußformel:

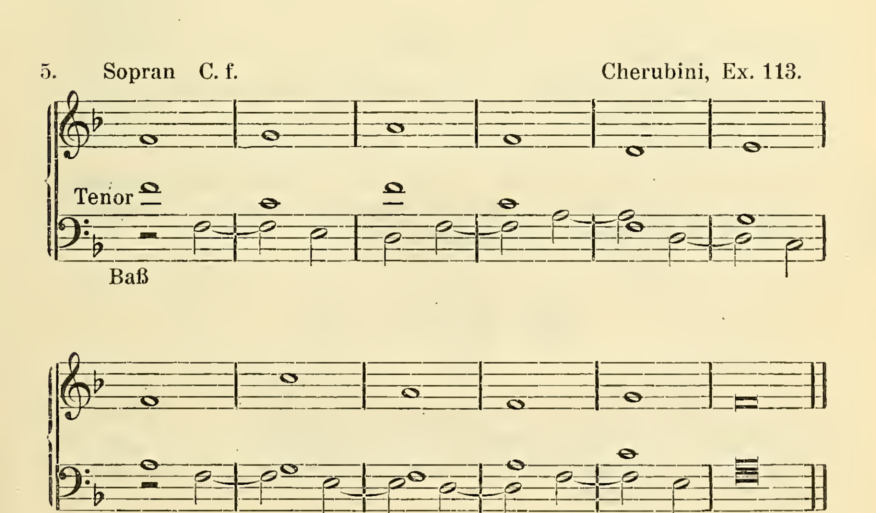
201] 
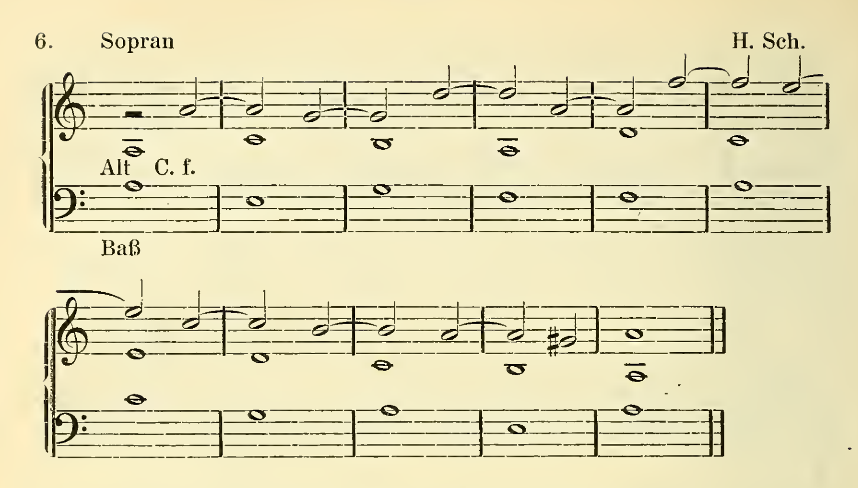
202] Aufgaben:






4.
Sopran
Albrechtsberger, S. 107.
Alt C. f.
Baß


5.
Sopran C. f.
Cherubini, Ex. 113.
Tenor
Baß



Bemerkungen zu obigen Aufgaben:

ad 1. Ununterbrochene Dezimenbewegung zwischen Baß (C. f.) und Sopran; ferner (mit wenigen Ausnahmen) Quintfolgen bei Ober- und Mittelstimme, durch Ketten von ⌒7 6 vermieden.

ad 2. In den Takten 5—6 steigende Folge $\frown\frac{5}{3}\frac{6}{-}\frown|\frac{5}{3}\frac{6}{-}$ mit Betonung der Sexten. Die fast ununterbrochenen Terzen bei Baß- und Mittelstimme (T. 3—10) wirken nicht gut, sind auch überflüssig.

ad 3. In den Takten 1—2 nachschlagende Oktavfolgen (8⌒6 8) zwischen Alt und Baß; darüber in II[1], Seite 381.

---

5. Kapitel

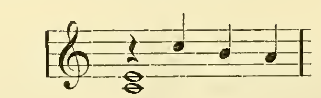
Fünfte Gattung: Gemischter Kontrapunkt

§ 1

Erinnerung und Prolongation einiger älterer Grundsätze
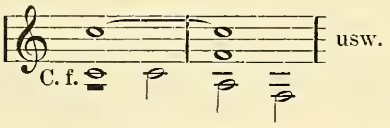
1. Der Anfang darf nur mit der zweiten oder vierten Gattung (vgl. II[1], S. 401—402) eingeleitet werden, nicht aber mit der dritten Gattung, also nicht zum Beispiel:

203]
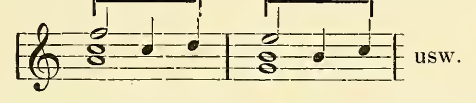


Dieses hängt mit der grundlegenden Bedeutung der Halben als der eigentlichen Unterteilung der C. f.-Ganztöne zusammen; ein Anfang wie in Fig. 203 wäre sonach irreführend und ein stilistischer Widerspruch.

Bei einem C. f. in Dur, der gleich mit einer Quart ausschreitet, ist im unteren Kontrapunkt nur die zweite Gattung zu Anfang anwendbar:

204] 

anders in Moll (s. unten Aufgabe Nr. 4).

2. Bei der Mischung der Gattungen suche man eine rhythmische Monotonie, wie zum Beispiel: zu vermeiden, zumal bei gleichzeitig drohender Motiv-Monotonie, zum Beispiel:
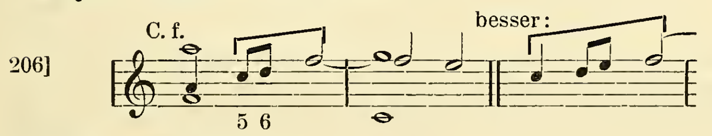
205] 

In solcher Gefahr empfiehlt sich nach Tunlichkeit ein Rhythmus wie dieser:
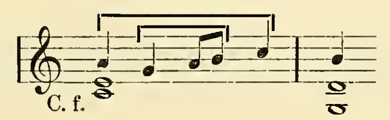
Die Bequemlichkeit des Rhythmus (zumal bei Mischung mit einem zweiten Kontrapunkt fünfter Gattung) mochte die Lehrer des Kontrapunkts zur Billigung desselben veranlassen; im Grunde aber widerspricht er der Absicht des strengen Satzes (s. II^1, S. 415—416).

In einer Umgebung von mehreren Vierteln wirkt eine vereinzelte Halbe auf dem Niederstreich selten gut: es ist, als könnte die zweite Gattung dadurch nicht überzeugend genug zur Geltung gelangen (II^1, S. 422) also nicht:

3. Über die Verwendung von Achteln im gemischten Kontrapunkt siehe II^1, Seite 421—423. Es widerspräche der Stilreinheit, die Achtel einesteils im Dienste der Auszierung dissonanter Synkopen oder sonstwelcher einfachster Ausschmückung von Terz- oder Quartsprüngen, anderseits aber auch mit weitgehender melodischer Absicht zu setzen. Schon ist als eine zu starke Belastung des Quartraumes zu bezeichnen:

206] 
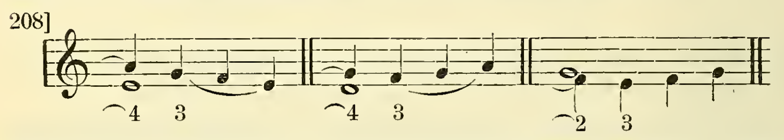
Eine Wendung aber wie:

207] 

verbietet sich nicht allein, weil die Achtel einen ungeeigneten Platz einnehmen, sondern weil sich dahinter, wie der Hauptsinn verrät, der Rhythmus oder verborgen hält, die aber beide unzulässig sind.

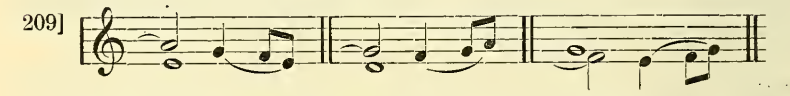
4. Schon in II[1], Seite 425 wurde eine minder natürliche, eben schon prolongierte Art der Auflösung dissonanter Synkopen mit Hilfe von Vierteln und Achteln angedeutet, bei der die dissonante Synkope bereits auf dem zweiten Viertel aufgelöst erscheint, so daß der Aufstreich für einen Fortgang frei wird. Den Erfahrungen gemäß macht die Anwendung dieser prolongierten Form den Lernenden, selbst bei vollem Bewußtsein des Unterschiedes gegenüber der natürlichen, beträchtliche Schwierigkeiten. Hier nun einige Hilfe zu bieten, mögen folgende Anmerkungen dienen: Noch nicht zu weit von der natürlich gebotenen Form entfernt sind Wendungen wie die nachstehenden:

208]



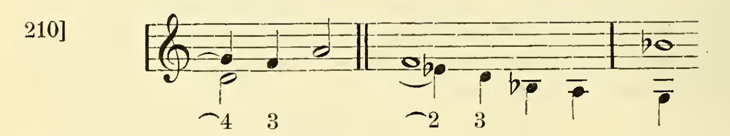
denen man die leichte Unregelmäßigkeit gern nachsieht wegen der deutlichen Herkunft von:

209]
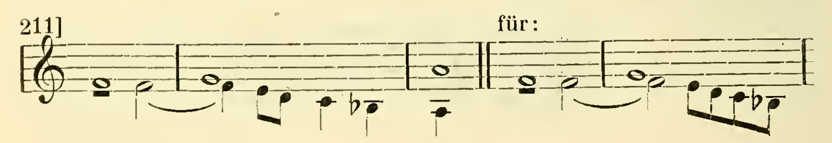


deren allzu bunter Rhythmus mit jener Prolongation behoben wird. Viel trägt zur guten Wirkung der letzten auch bei, daß die Achtel in Fig. 209 bloß natürliche Ausschmückung eines Terzsprunges sind und als solche empfunden werden. Darnach lassen sich aber Wendungen:

210]
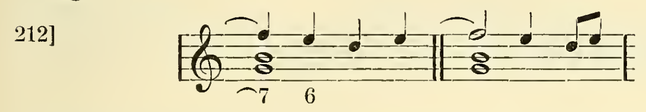


als fernerliegend bezeichnen, denn gerade die Auszierung des Terzsprunges fehlt wie im ersten Fall ganz, oder ist wie im zweiten verschoben (b – g). Noch ferner liegt ein Fall, wie ihn Fux in einer Aufgabe (II[1], S. 440, Nr. 4 T. 1—2) zeigt:

211]

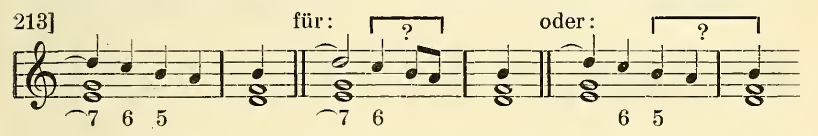


bei dem die Achtelbeschleunigung deutlich davon herrührt, daß im zweiten Takt mehr Achtel da sind, als anzubringen erlaubt ist.

Eine Nebennotenwendung findet Billigung laut dem zu Fig. 208 Gesagten:



nur darf sie nicht so undurchsichtig sein, wie zum Beispiel:



Es sei erwähnt, daß Albrechtsberger nach Abschluß der fünften Gattung auf Seite 119—120 zwei Beispiele von Mischungsaufgaben (zum erstenmale) bringt, und zwar die Mischung der zweiten und dritten, sowie dritten und vierten Gattung, und daß Cherubini, der bis dahin schon an zwei Stellen Beispiele von Mischungen gebracht, nach Abschluß der fünften Gattung die Mischungsaufgaben ergänzt (s. Ex. 115), indem er die Mischung der zweiten und fünften, sowie zweier Kontrapunkte der fünften Gattung zeigt.

214] **Aufgaben:**

1. Sopran — Fux, XIII, 5.
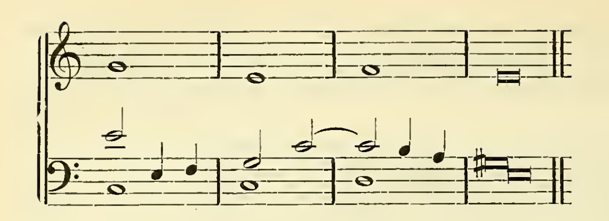
Alt C. f.

Baß

2. Alt C. f. — Fux, XIII, 7.

Tenor

Baß



3. Sopran — Albrechtsberger, S. 110.
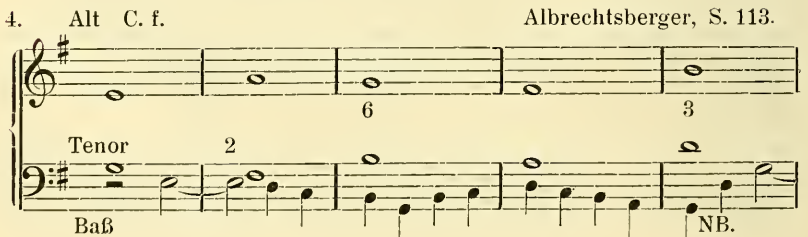
6 —— 5 3 —— 3

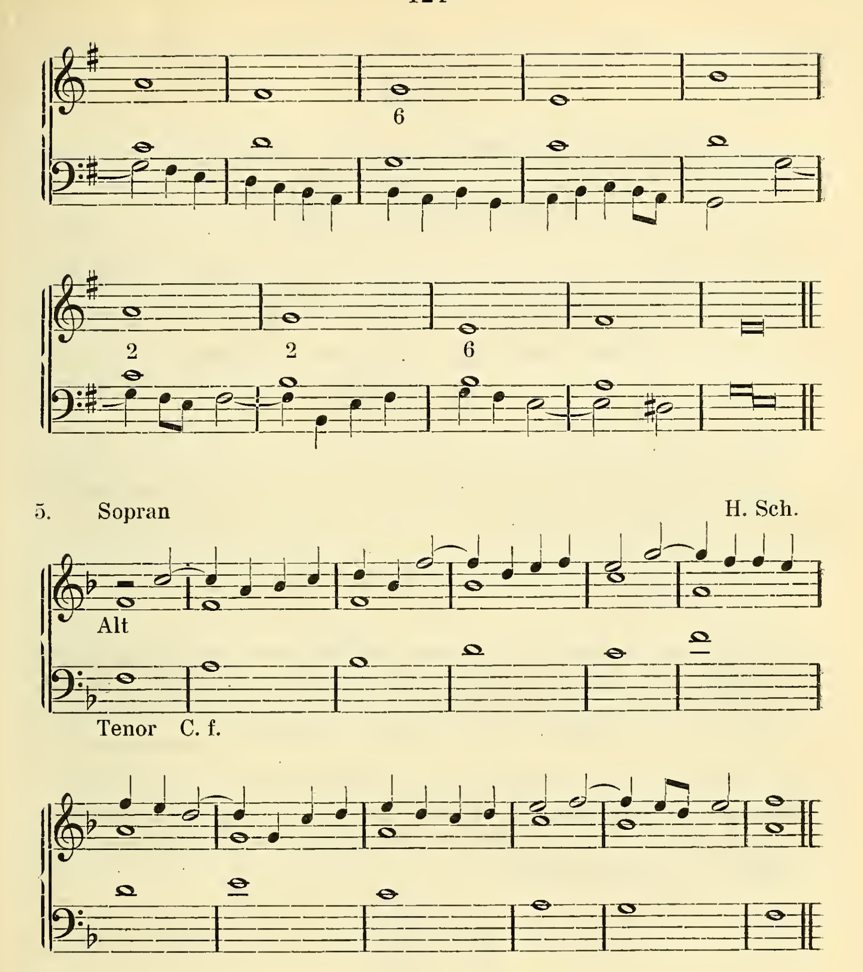
Tenor C. f.

6 3 9 8 7 ♭ 6 7 6 5 6

„Lizenz“

4. Alt C. f. — Albrechtsberger, S. 113.





Bemerkungen zu obigen Aufgaben:

ad 2. In T. 1 entfiel die Bindung wegen der Schwierigkeit, sie anzubringen. Die T. 2 und 5 weisen 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 auf, worüber oben im Text. Die Achtel in den T. 3 und 4 mögen als Auszierungen von Terzsprüngen gebilligt werden, nicht aber die Monotonie.

ad 3. In T. 4 Auszierung eines Quartsprunges. In T. 8 „Modulation“ nach „F-dur“.

ad 4. Wegen NB. in T. 5 siehe II[1], Seite 325.

IV. Abschnitt

Vierstimmiger Satz

Semper idem, sed non eodem modo.

1. Kapitel

Erste Gattung: Note gegen Note

Allgemeines

§ 1

Von den Verdopplungen
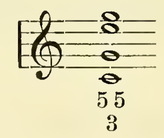
Im Sinne der Obertonreihe lautet die ursprüngliche natürliche Ordnung der Intervalle, die Oktav mit eingeschlossen, allerdings so (vgl. Bd. I, S. 34):

$$\begin{matrix} 3 \\ 5 \\ 8 \end{matrix} \uparrow$$

jedoch ist im strengen wie im freien Satz, wo eine künstlerisch-künstliche Stimmführung die Wege regelt, auch jede andere Ordnung willkommen, vorausgesetzt nur, daß 8, 5, 3 bleiben.

Während im dreistimmigen Satze schon eine einmalige Verdopplung den Klang bereits unvollständig macht (z. B. $\begin{smallmatrix} 8 \\ 3 \end{smallmatrix} | \begin{smallmatrix} 8 \\ 6 \end{smallmatrix}$), wird dagegen im vierstimmigen Satze durch eine solche einmalige Verdopplung die Vollständigkeit des Dreiklanges noch durchaus nicht behindert, zum Beispiel:

215]



vielmehr gehört erst eine zweimalige Verdopplung dazu, einen vierstimmigen Dreiklang unvollständig zu machen, zum Beispiel $\begin{smallmatrix} 8 \\ 3\,3 \end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix} 8 \\ 6\,6 \end{smallmatrix}$.

Dieses vorausgeschickt, bleibt bezüglich des Wertes der Verdopplungen zu sagen übrig: Die beste Verdopplung ist wieder die durch die Oktave (s. III, 1. Kap., § 14), sofern sie allein auch der Forderung der Natur entspricht:

$$\begin{matrix} 8 \\ 5 \\ 3 \end{matrix} \text{ und } \begin{matrix} 8 \\ 6 \\ 3 \end{matrix}$$

Erst hernach mögen die Verdopplungen mit 1 und 5 folgen:

$$\substack{5\\3\\1} \mid \substack{6\\3\\1} \text{ und } \substack{5\,5\\3}$$

Bei den Verdopplungen mit den unvollkommenen Konsonanzen aber ziehe man auch beim vollständigen Dreiklang die Terzverdopplung: $\substack{5\\3\,3}$ der Sextverdopplung: $\substack{6\,6\\3}$ vor.

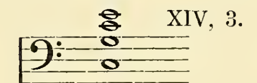
Sofern dagegen, trotz Vierstimmigkeit, der Dreiklang dennoch unvollständig bleiben soll, so hat gemäß dem in II', § 22 ausgesprochenen Grundsatz die Verdopplung durch die unvollkommenen Konsonanzen 3 und 6: $\substack{8\\3\,3} \mid \substack{8\\6\,6}$ und nicht durch die vollkommenen: $\substack{8\\5\,5} \mid \substack{8\,8\\1}$ zu geschehen.

Fux äußert sich zur Notwendigkeit einer Verdopplung im vierstimmigen Satze überhaupt (S. 106ff.): „Daß die Verhältniß des harmonischen Dreyklangs vollkommen in einer Composition enthalten sey, ist schon oben erwehnet worden. Daher ist klar, daß die hinzukommende vierte Stimme keinen andern Platz hat, als daß eine Consonanz, die in den drey Stimmen schon enthalten ist, verdoppelt wird, etliche dissonierende Sätze ausgenommen, wovon an einem andern Orte zu reden. Obgleich in Ansehung des Intervalls und der Lage, zwischen dem Einklang und der Octave ein großer Unterscheid ist, so findet sich doch dergleichen nicht in Ansehung der Benennung. Denn der Einklang wird so wohl, als die Octave z. E. c genennet, und die Octave fast vor einen wiederhohlten Einklang gehalten. Also wird der Zusammenhang eines Quatuors hauptsächlich aus der Terz, Quinte und der Octave bestehen.“ Zur „natürlichen Ordnung“ der Intervalle lesen wir bei Fux auf Seite 108:

„Joseph: Was ist aber eigentlich vor ein Ort, den die Consonanzen haben wollen?

Aloys: Es ist die Ordnung, die entsprungen, da man die Octave harmonisch getheilt. Es ist also klar, daß aus dieser Theilung erstlich die Quinte entspringet, und ferner aus der Theilung der Quinte die Terz hervorkommt, welche Ordnung man in Verbindung der Consonanzen halten soll, wenn nicht eine andere Ursach, welches sehr offt geschiehet, solches verbietet, nemlich die Fortschreitung zu den folgenden Tacten. Hier will ich ein Exempel beysetzen, so die natürliche Ordnung der Consonanzen zeiget:

216] XIV, 3.



Du siehest, daß zuerst die Quinte stehet, die aus der Theilung der Oktave entsprungen: zum anderen die Octave, die vor sich ist: zum dritten die Terz, oder Decime, die durch die Theilung der Quinte hervor gekommen.

Joseph: Nach der Einrichtung unserer heutigen Claviere, erscheinet es, daß die Terz am ersten und vor der Quinte zu setzen, und also die Ordnung von vier Stimmen also zu nehmen sey:

217] Tab. XIV, 4.

Aloys: Es scheinet nur, ist aber in der That nicht also."

Doch weiß Fux auch Gründe abzugeben, weshalb diese Ordnung nicht nur nicht immer zu befolgen möglich, sondern zuweilen auch, wie zum Beispiel bei einer Anfangsbildung von vornherein nicht anzustreben ist.

Zu den Verdopplungen erklärt er auf Seite 107: „Wo man wegen fehlerhaffter Gänge, welches öffter geschiehet, die Oktave nicht haben kan, wird die Terz, sparsamer aber die Sexte verdoppelt."

In Übereinstimmung mit diesen Lehrsätzen hält Fux sich nun in seinen Aufgaben zunächst an die Vollständigkeit der Dreiklänge und ferner an die Verdopplungen mit 8 und 3, wenngleich auch andere Verdopplungen, wie zum Beispiel mit 1, 5 oder 6 unterkommen.

Albrechtsberger spricht sich über die im vierstimmigen Satz vorzunehmenden Verdopplungen grundlegend schon zur ersten Gattung des zweistimmigen Satzes mit folgenden Worten aus (S. 26 – 27): „Bey dem vierstimmigen Satze eben die nämlichen, nur mit Hinzusetzung des vierten Intervalls, welches meistentheils die reine Octave, oder die reine Quinte, oder die verdoppelte Terz, oder die verdoppelte Sexte sein wird." Dazu beim vierstimmigen Satze (S. 120): „Hier ist abermal kein anderer Accord erlaubt, als der vollkommene mit der großen oder kleinen Terz; und der kleine oder große Sexten-Accord mit der Tonartsmäßigen Terz, und der reinen Oktave, $\substack{5\\3}$ und $\substack{6\\3}$. Nur muß bey dem letzteren die Stellung nicht so gemacht werden, daß die Sext klein, und die Terz groß werde; denn dieß wäre ein falscher Accord. Man muß und kann öfters den vollkommenen Accord $\substack{8\\5\\3}$ variieren, nämlich $\substack{3\\5\\3}$ oder $\substack{5\\5\\3}$ wenn die Quinten rein, und die Terzen nicht das Semitonium modi sind. Ein gleiches gilt bey den unvollkommenen Sexten-Accorden: $\substack{8\\6\\3}$ wird variirt mit $\substack{6\\3\\3}$ oder $\substack{3\\6\\6}$. Die zween Sext-Quarten-Accorde $\substack{8\\6\flat\\4}$ oder $\substack{8\\6\natural\\4}$ bleiben noch immer verboten, gleichwie alle Dissonanz-Accorde. Auch ist die Quarta fundata, die nämlich in der zweyten Verkehrung der wesentlichen Septime erscheinet, und in der Baß-Scale auf der zweyten Stufe mit der großen Sexte und kleinen Terz gebraucht wird, hier verboten, zum Beispiel $\substack{\times\\6\\\natural 4\\3}$. Im freyen Satze ist die gleich andern Dissonanz-Accorden erlaubt." Es versteht sich aber, daß sich in seinen Aufgaben wohl auch unvollständige Dreiklänge (z. B. $\substack{6\,6\\8}$, S. 125) finden lassen.

Cherubini (S. 42, 1. Regel): „Da die Accorde $\substack{5\\3\\1}$ und $\substack{6\\3\\1}$ nur aus drei Gliedern bestehen, so ist es nöthig eines derselben im einstimmigen Contrapuncte zu verdoppeln. So kann man in den Accorden $\substack{5\\3\\1}$ wechselweise und nach der Lage der Stimmen alle Glieder verdoppeln, aber vorzugsweise die Octave und die Terz, und weniger den Einklang und die Quinte. Wenn man einen oder den andern dieser Accorde unvollständig anwendet, was erlaubt und oft unbedingt notwendig ist, so kann man wohl deren zwei verdoppeln oder einen verdreifachen, zu welchem letztern Mittel man indeß nur im schlimmsten Falle Zuflucht nimmt."

Bemerkung: Die Anwendung des Einklanges in dieser Gattung soll, besonders in den obersten Stimmen, möglichst vermieden werden, obwohl er manchmal geduldet ist. Er ist erlaubt in den beiden tiefen Stimmen, doch mit vielen Beschränkungen, und ist ohne Bedenken in allen Stimmen anzuwenden im ersten und letzten Tacte.

Man kann sogar alle Stimmen des $\begin{smallmatrix}6\\3\\1\end{smallmatrix}$ Accordes verdoppeln, namentlich die Terz, seltener die anderen. Im Allgemeinen hängt die Verdopplung der Intervalle in jedem einzelnen Falle vom Geschmack und der Erfahrung ab.

Bemerkung: Es ist kein positiver Grund zu finden, warum die eine oder andere Stimme eines Accords vorzugsweise zu verdoppeln oder nicht zu verdoppeln sei. Immerhin scheint so viel gewiß zu sein, daß die Terz vor den andern Intervallen den Vorzug verdient, eine vollere Harmonie erzeugt etc. und daß überall von der glücklichen Wahl der zu verdoppelnden Intervalle viel abhängt für die mehr oder minder glückliche Komposition.“ Das an sich wohl zu lobende Bekenntnis zur Unabhängigkeit der Stimmführung hätte aber noch verläßlicheren und bestimmteren Ausdruck gefunden, wenn Cherubini der von mir im 1. Kapitel, §§ 4—14 entwickelte Gedankengang vertraut gewesen wäre. Er hätte dann noch durchaus nicht die Wertunterschiede bei den Verdopplungen zu leugnen gebraucht und nur zu erklären gehabt, wie anderweitige Gründe der Stimmführung, die schon in jeder Aufgabe des strengen Satzes (besonders im freien) aufs Genaueste zu erkennen sind, die Verdopplung beeinflussen.

Bellermann folgt (S. 237—238), ohne Fuxens Namen zu nennen, seiner Lehre so genau, daß er sogar seine Erklärung der Intervallenordnung (s. oben) fast wörtlich wiedergibt.

§ 2

Von der grundlegenden Geltung des zweistimmigen Außensatzes im vierstimmigen Satze
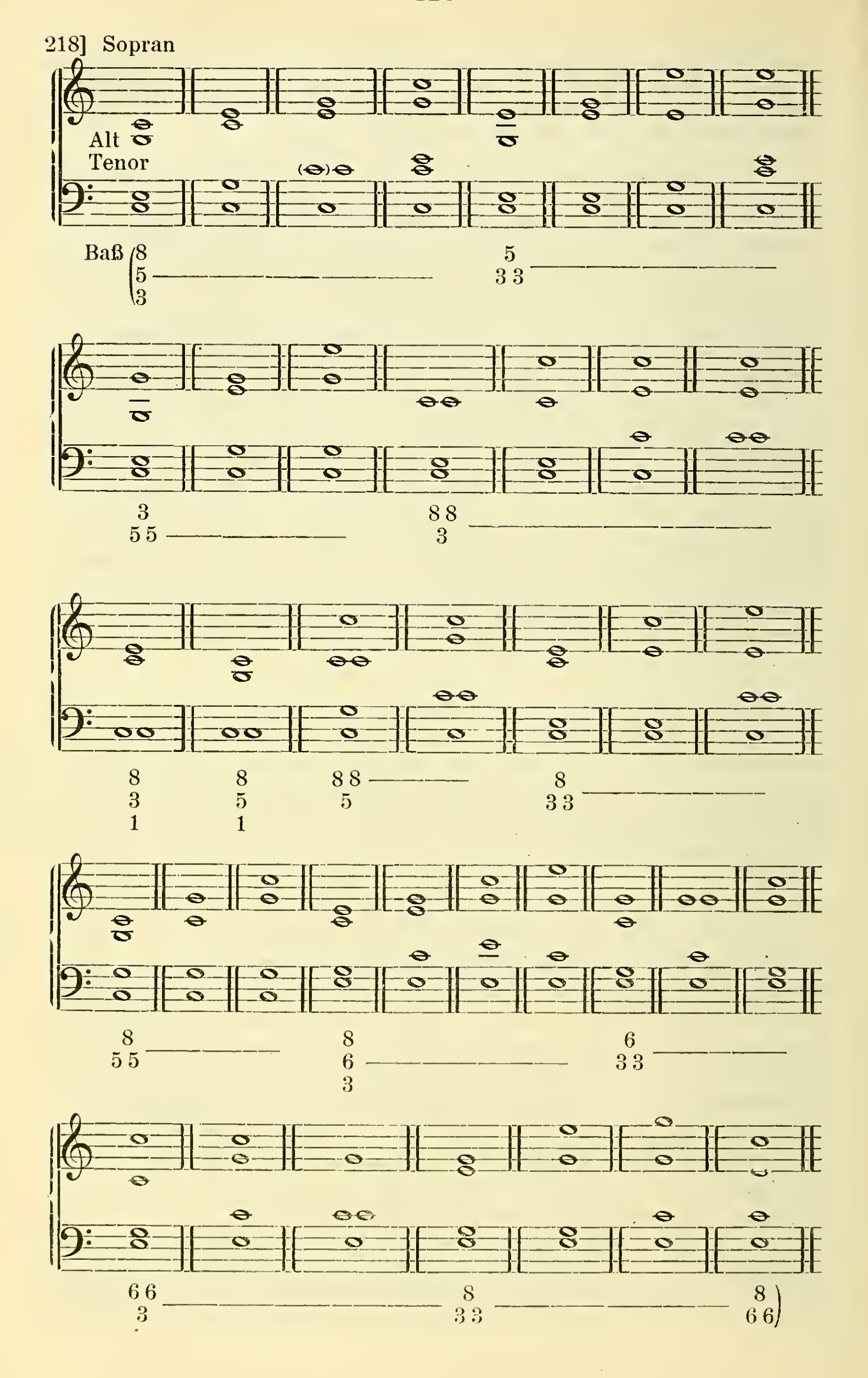
Weil es nicht oft genug eingeschärft werden kann, sei hier wieder daran erinnert, daß auch im vierstimmigen Satze eine gute Behandlung des Außensatzes als des mit grundlegender Bedeutung fortlaufenden zweistimmigen Satzes ein Haupterfordernis guter Stimmführung bildet.

§ 3

Von der weiten und engen Lage

Ist die weite Lage schon an sich naturhafter als die enge (s. 1. Kap., § 21), so sprechen für sie im vierstimmigen Satze, wieder auch durch die Natur vorgezeichnet, Lage und Umfang der vier Singstimmen, die in Quint- und Quartabständen voneinander entfernt sind. Doch freilich über alle solche Beziehungen zur Natur hinaus entscheidet schließlich die Stimmführung, die in Wahrnehmung berechtigter und höherer eigener Bedürfnisse eine Beobachtung der Postulate der Natur oft gar nicht wünschenswert macht. Sorgt doch erst die Stimmführung durch Wirkungen des Gegensatzes schließlich dafür, daß die enge und weite Lage einander gegenseitig ins rechte Licht setzen.

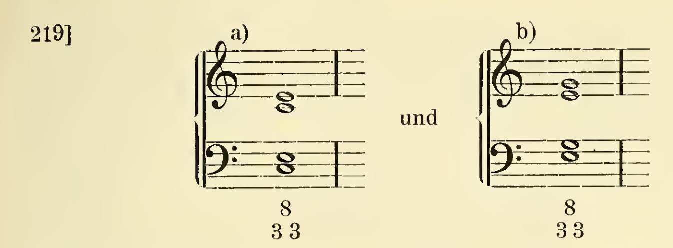
Cherubini bringt in Ex. 116 eine Tabelle aller möglichen Verdopplungen, die ich hier bloß zu dem Zwecke wiedergebe, damit der Lernende Gelegenheit habe, sich in der Unterscheidung der äußeren weiten und engen, wie auch der inneren weiten Lagen zu üben:



218] Sopran
Alt
Tenor
Baß
8 5 3
5 3 3
3 5 5
8 8 3
8 3 1
8 5 1
8 8 5
8 3 3
8 5 5
8 6 3
6 3 3
6 6 3
8 3 3
8 6 6

Man beachte aber: Cherubini unterscheidet zwischen

219]



in dem Sinne, daß er die erste Erscheinung a) einen „unvollständigen vollkommenen Dreiklang mit verdoppelter Terz und Prim", dagegen die zweite bei b) seltsamerweise einen „unvollständigen unvollkommenen Akkord mit verdoppelter Terz und Oktav" nennt. Diese Behauptung einer Verschiedenheit, wo sie Gründen der Stimmführung nach doch offenbar nicht vorhanden ist, ist nur so zu erklären, daß er in beiden Fällen nur an dieselbe Harmonie auf C (c—e—g) denkt, in welchem Sinne er dann allerdings bei a) das Fehlen der Quint g, dagegen bei b) das Fehlen des Grundtones C annimmt. In der Tat deckt sich die Annahme einer solchen Harmonie aber nur bei a) mit der Wahrheit, sofern dort für C die Vermutung der Grundtonhaftigkeit spricht. Nach ebendemselben Grundsatz aber müßte im Falle b) der Grundton E, nicht C, angenommen werden. Die Annahme des letzteren Grundtones bei b) verrät somit, daß ein dem freien Satze entlehntes und dort mit dem Stufengefühl begründetes Denken ohneweiters und irreführend in den strengen hineingetragen wurde (s. 1. Kap., § 15).

§ 4

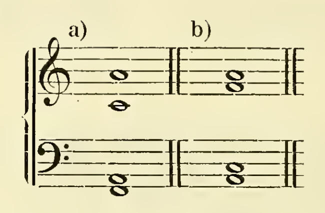
Von der Wirkung fortgesetzter Terzgänge bei den tieferen Stimmen

Führt man zur tiefsten, vierten Stimme des Satzes die dritte eine Zeitlang in Terzen fort, so wird das Ohr die üble Wirkung einer solchen Stimmführung nicht überhören können. Einerseits nämlich ist es schon die größere Reihe der Terzen an sich, die (vgl. II[1], S. 219) die üble Wirkung erzeugt, anderseits fällt das In-Terzen-Zusammengehen der vierten und dritten Stimme schon durch den Gegensatz der beiden höheren nur umso mehr auf, wie denn schließlich auch angesichts der vermehrten Freiheit der Stimmenbewegung die besondere Unfreiheit eines in dieser Weise fortgesetzten Terzenganges bei den tieferen Stimmen desto ungelenker erscheinen muß, je überflüssiger sie ist.

Dazu kommt noch, daß in der Tiefe die Terzen dunkler klingen. Dieses aber hat seinen letzten geheimnisvollen Grund darin, daß die Terz, die, wie wir wissen (vgl. Bd. I, S. 34), ihre Geburt erst in der dritten Oktav des Grundtones feiert, solchermaßen eben in entferntere Höhen weist und nicht schon in die dichteste Nähe des Grundtones gehört, wo nicht einmal noch die Quint geboren wird. Und wenn freilich, wie etwa eingewendet werden könnte, dieser Auftrag der Natur selbst sich nur an die Terzen der wirklichen Grundtöne richtet, so mag gleichwohl unser Ohr

auch bei Terzen, die nur Terzen im rein kontrapunktischen Sinne einer unabhängigen Stimmführung sind, in übertragener Weise eine ähnlich unwillkommene, allzu dunkle Wirkung empfinden; das heißt, im angewandten Sinne macht das Ohr auch im strengen Satze nicht gern einen Unterschied zwischen a) und b) der folgenden Figur:

220]



und am allerwenigsten, wenn mehrere solcher Terzen in der Tiefe unmittelbar aufeinander folgen.

Daher wird die Stimmführung im vierstimmigen Satze darauf zu sehen haben, daß in bezug auf die Entfernung der Stimmen voneinander, und besonders der dritten von der vierten, stets Mannigfaltigkeit herrsche. Bei Anwendung dieses Grundsatzes wird sodann unter Umständen, auch schon wegen des Gegensatzes eine enge Führung der Stimmen, wobei die dritte ohneweiters in Terznähe zur tiefsten gerät, gleichwohl eine gute Wirkung machen. Somit richtet sich die Entfernung der Stimmen voneinander mehr noch nach den Gesetzen und Umständen der Stimmführung, wobei Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit sowohl die geringere als auch die weitere Entfernung der Stimmen in gleichem Maße zur guten Wirkung bringen können.

Fux (S. 108 ff.): „Daß die Terz unten nahe bei dem Grundton dunkel und undeutlich sich hören lässet, und daß, je grösser die Gränzen oder Zahlen sind, so ein Intervall ausmachen, je schärffer auch der Ton eines solchen Intervalls ist, und dahero auch einen höheren Ort verlanget. Ferner sind die wesentlichen Größen der Quinte 2:3, welche zusammen genommen 5 geben. Die Größen der Terz aber sind, 4, 5, die zusammen genommen 9 ausmachen. Dahero soll der natürlichen Ordnung gemäß, die Quinte unten, die Terz aber oben gesetzet werden."

Obiger Bemerkung scheint nun aber eine andere auf Seite 109—110 zu widersprechen: „Übrigens ist auch zu merken, daß je mehr die Theile ins Enge gebracht werden, je eine vollkommenere Harmonie daraus entspringt, nach dem Sprüchwort: eine vereinigte Krafft ist stärker."

Schon aber den Übersetzer Fuxens, Mitzler, hat dieser Satz zum Widerspruch gereizt. In der Anmerkung e) auf Seite 110 erklärt er: „Ich weiß eben nicht, ob dieses seine Richtigkeit hat. Wenn die Tone manchmahl aus einander gesetzet sind, klingen sie angenehmer, als wenn sie so enge beysammen stehen. Der harmonische Dreyklang c, g, $\bar{e}$, $\bar{\bar{c}}$, klingt besser, als dieser, c, e, g, $\bar{c}$, und gleichwohl stehen bey diesem die Tone enger beysammen, als bey jenem. Vermöge der natürlichen Ordnung der Consonanzen, wie nämlich solche aus der harmonischen Theilung herkommen, stehen auch die Tone so gar enge nicht bey einander. Man

richte sich nach den Umständen, und suche die Mittelstrasse zu halten, welche allezeit die sicherste ist.“

Außerdem lesen wir bei Fux auf Seite 110: „Joseph: Bey den ersten zwey Exempeln habe ich nicht ohne Zweifel wider deine Erinnerung den Tenor so genau an den Baß gesetzet, daß gemeiniglich die Terzen unten stehen, welches ich gethan, weil ich nicht gefunden, daß ich es anders hätte machen können, wegen der Nothwendigkeit des schlechten Gesangs, der in allen vier Theilen stehen muß. Ich stelle es also deiner Beurtheilung und Verbesserung anheim.

Aloys: Es ist wahr, daß diese Exempel, in welchen der schlechte Gesang nothwendig beybehalten, und nur zur Uebung vorgenommen worden, nicht anders haben können gemachet werden: Ein anders wird es seyn, wenn die Erfindung willkührlich ist. Wie vielen Nutzen aber diese Uebungen einem Lernenden verschaffen, wirst du mit der Zeit mit Verwunderung erfahren.“

Ziehen wir nun aus allen angeführten Gedanken die Summe, so müssen wir anerkennen, daß Fux wohl auf alle Punkte der hier in Betracht kommenden Frage hingewiesen hat, so auf das natürliche Postulat der weiten Lage, nicht minder auf die gute Wirkung der engen, und endlich auf die alle scheinbaren Widersprüche glücklich lösende Wirkung einer guten Stimmführung. Nur ein Vorwurf kann ihm nicht erspart bleiben: Wenn er zwar mit Recht das Gebot der Natur auch für den strengen Satz einfordert, übersieht er gleichwohl, daß die Aussage der Natur sich nur auf die echten Terzen bezieht. Welche Terz meint er denn aber, wenn er von einer „Terz nahe unten bey dem Grund“ spricht? Meint er die Terz des wirklichen Grundtons (im Sinne der Natur) oder jede der Stimmführung überhaupt?

Cherubinis Regel 2 auf Seite 44 lautet: „Die Stimmen sollen nicht zu weit voneinander entfernt, und auch, besonders gegen die Tiefe hin, einander nicht zu nahe gelegt sein; besonders soll man Terzenfolgen zwischen Tenor und Baß vermeiden. Die Entfernung der Stimmen soll immer möglichst das Mittel zwischen zu weit und zu enge halten.“ Und daran schließt sich die Bemerkung: „Wenn die Stimmen zumal in der Tiefe einander zu nahe liegen, so ist die Wirkung dumpf, wenn sie zu weit von einander getrennt sind, unklar.“

Anfang

§ 5

Bildung des Anfanges

Voranzustellen sind die Grundsätze der Vollständigkeit und der natürlichen Ordnung des Dreiklangs. Doch ist auch den Bedürfnissen der Stimmführung der nötige Einfluß auf die Gestaltung des Anfanges einzuräumen, und zwar soweit, als um einer Notwendigkeit willen der Anfang gelegentlich auch in einer andern als gerade der natürlichsten Fassung gebildet werden muß. Daß $\frac{6}{4}$ aber nach wie vor ausgeschlossen ist, versteht sich von selbst.

Wir lesen bei Fux (S. 108): „. . . ist viel daran gelegen, daß man vorher siehet, ob man vom ersten Takt, der in solcher Ordnung genommen worden, zum andern, dritten, oder auch vierten Tact richtig

fortschreiten könne; wo nicht, so muß man die Ordnung des ersten Tacts ändern, und die Consonanzen also zusammensetzen, daß man zu den folgenden Täcten bequem und ohne Fehler fortgehen kann.“ Damit will Fux Bildungen des ersten Taktes freigeben, die von der natürlichen

(8
5, s. oben § 1) lediglich in der freien Umstellung dieser Intervalle ab-
3

weichen. Keineswegs ist aber mit obigem ein Verzicht auch schon auf die Vollständigkeit ausgesprochen.

Albrechtsberger (S. 120): „Der erste Tact bekömmt hier ganz

8 5
leicht 5 oder 3.“
3 1

Cherubini (S. 45, Regel 6): „Man soll den Accord in dem ersten Tacte vollständig anwenden; allein Rücksichten auf die Melodie und Stimmführung u. s. w. können auch von dieser Verbindlichkeit entbinden. Man kann sogar mit dem Einklange in allen Stimmen beginnen, wenn das der Führung der Stimmen angemessen ist (Ex. 117). Die vorhergehende Regel läßt sich auch auf die letzten Tacte eines Stückes anwenden eben so wie die so eben gegebenen Exempel.“ Man sieht, wie Cherubini in diesem Punkte über Fux hinausgeht, der an solche Anfänge weder im Text noch in den Übungen denkt.

Bellermann spricht Seite 238 den Gedanken Fuxens beinahe mit dessen eigenen Worten aus.

Mitte

§ 6

Von der Stimmenkreuzung

Selbstverständlich darf auch im vierstimmigen Satze das Mittel der Stimmenkreuzung nicht fehlen, das oft genug eine gute Stimmführung verbürgt und vor allerhand Fehlern bewahrt.

Noch mag erwähnt werden, daß nicht nur nachbarliche Stimmen gekreuzt werden dürfen, sondern unter Umständen auch weiter auseinanderliegende, wie zum Beispiel Sopran und Tenor, Alt und Baß.

Fux kreuzt gelegentlich auch den C. f.-führenden Baß mit dem Tenor:

221] Sopran XIV, 7
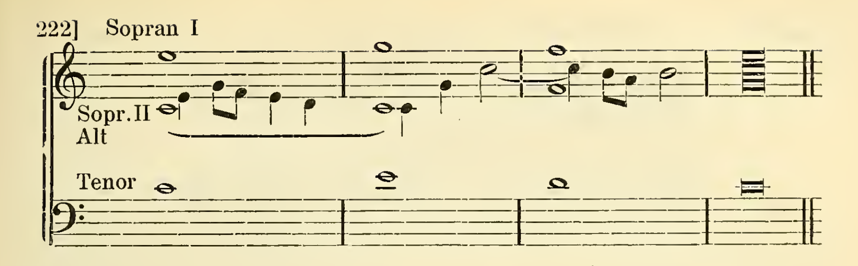
Alt
Ten.

Baß C. f.

(vgl. auch Tab. XX, 3, T. 1—2 u. Tab. XXI, 2, T. 6—7).

Albrechtsberger (S. 147) kreuzt an einer Stelle nicht nur Sopran II und Alt, sondern auch Sopran II und den C. f.-führenden Tenor:

222]



(vgl. S. 148, T. 5 u. S. 150, T. 6).

Vergleiche auch Cherubini, 3. Regel, Seite 44.

§ 7

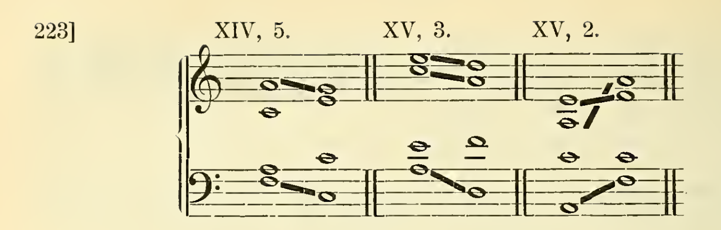
Zunächst ist es die im vierstimmigen Satz gegenüber dem dreistimmigen vermehrte Stimmenzahl, die schon von selbst zu einer weiteren Vermehrung der Freiheit nötigt, da es für die Stimme oft genug einfach keinen Weg mehr gäbe, wenn sie bloß der Regel halber durchaus nur bei der Regel bleiben müßte. Von den unparallel-geraden Folgen

Ferner läßt die Vierstimmigkeit, weil sie in rein klanglicher Hinsicht der Dreistimmigkeit an Wirkung überlegen ist, das an sich Üble der verbotenen Folgen noch mehr als die Dreistimmigkeit in den Hintergrund treten. Endlich nötigt zu Lizenzen im vierstimmigen Satz auch der Umstand, daß hier, eben der Anlage der Übungen gemäß, die ganzen Noten durchaus noch beibehalten werden müssen. Es entfällt durch diesen Zwang die Möglichkeit, die Beziehungen der Stimmen mit jenen vielen andern Mitteln, wie sie der freie Satz bietet, zu verbessern.
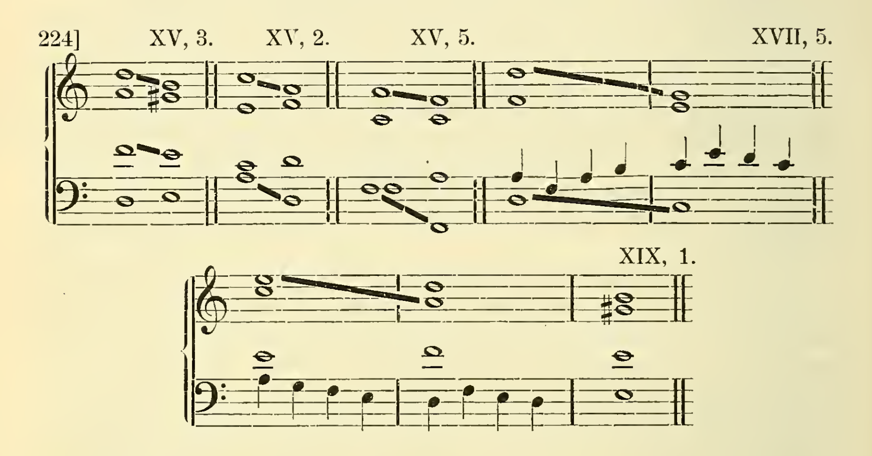
Bei allen Lizenzen aber, mögen sie aus diesem oder jenem Grunde dem Satz zugute kommen, beobachte man in erster Linie die Erfahrung: Jegliche Abweichung vom fließenden Gesang fällt in der Oberstimme stärker als in einer Mittel- oder Baßstimme auf, eine Erfahrung, die schon in regelrechten Lagen, noch mehr bei verbotenen Folgen zutrifft. Wie denn umgekehrt der Baßstimme, gleichsam in Vorahnung der wahren Grundtöne, das ist der Stufen des freien Satzes, eher kräftige Schritte zukommen, als der Oberstimme, die kraft der anziehenden Höhe allezeit Bereich des fließenden Gesanges, der Melodie, bleiben soll.

Fux schärft auf Seite 107 die Mahnung ein: „Im Uebrigen müssen die Regeln von den Fortschreitungen und Bewegungen, die im ersten Buche vorkommen, soviel als möglich beobachtet werden, dergestalt, daß man sowohl auf die Verhältnisse der Theile zu ihrem Grund, als auch der Theile unter einander selbsten siehet.“ (Ähnlich S. 109 u. s. f.)

Wir finden daher in seinen Aufgaben Fortschreitungen wie:
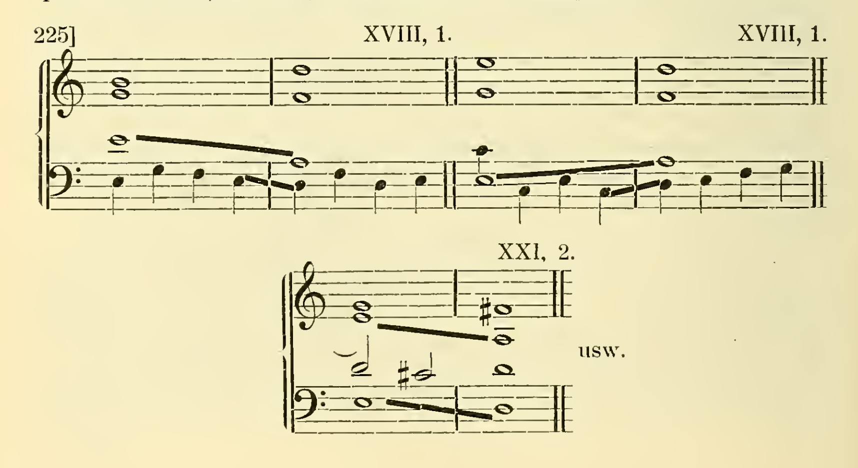


bei denen die Oberstimme an den fehlerhaften Folgen zwar bloß mit Sekund-, dagegen die Baßstimme mit 4-, 5- und 6-Schritten beteiligt ist: andere Fortschreitungen wieder, wie zum Beispiel:



weisen Sprünge nicht nur bei der tieferen Stimme (sogar einen 8-Sprung), sondern auch bei der oberen (Terz, Quint) auf.

Daß sodann aber die Mittelstimmen eine noch größere Freiheit beanspruchen dürfen, ist klar; Fux schreibt zum Beispiel:



Aus Anlaß folgender Stimmführung bemerkt Fux (S. 112—113):

226] XVII, 1.

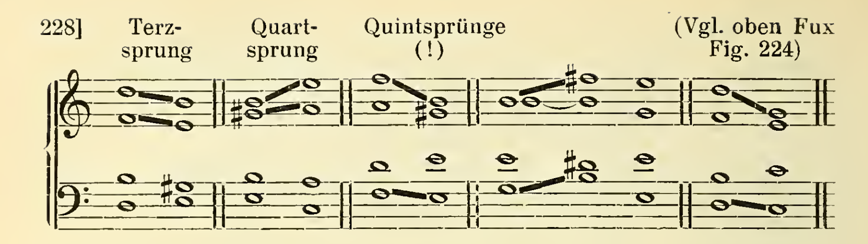
„Diese Fortschreitung hat wegen der Nothwendigkeit der Viertel nicht anders seyn können, und muß dahero gedultet werden, könnte aber gar leicht verbessert werden, wenn sich der ganze Schlag des Tenores also zertheilen ließe:“

227] XVII, 3.
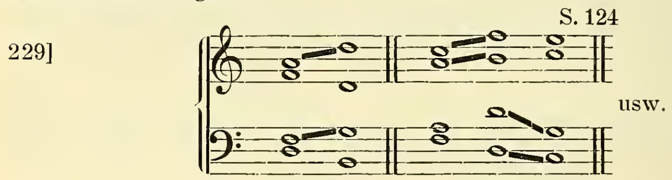
Und nun fügt er, rückblickend, noch die Bemerkung hinzu: „Dieses will ich auch von den Exempeln der vorhergehenden Gattungen verstanden haben, in welchen vieles gefunden wird, so als fehlerhafft zu verwerffen wäre, wenn es nicht lauter gantze Schläge seyn müßten.“ Und etwas weiter unten erklärt er: „Ich habe es schon gesagt und wiederhole es nochmals, daß dergleichen Fortschreitungen, weil die gantzen Schläge hier schlechterdings sollen beybehalten werden, zu dulten sind, indem solche nicht allemahl bey einer freyen Composition können vermieden werden, doch sind sie in den mittlern Stimmen erträglicher als in den äußern, wie du wohl angemercket.“ Es ist aber klar, daß Fux mit all den letzteren Bemerkungen auf eine Mischung der Gattungen (s. unten VI. Abschn.) hinweist.

Ähnlich wie bei Fux (S. 112—113) finden wir auch bei Albrechtsberger auf Seite 127 (zur zweiten Gattung des vierstimmigen Satzes) den Grundgedanken ausgesprochen: „Alle diese Fehler und auch die obigen in der ersten Gattung erlaubte Lizenzen, wobey die oberste Stimme einen Sprung macht, können im freien Satze durch mehrere Noten und durch die widrige Bewegung, die man einer Ausfüllungs-Stimme statt des Aushaltens giebt, leicht vermieden werden.“ Die nach Albrechtsbergers Ansicht dem strengen Satze notwendig zuzubilligenden Lizenzen lassen sich ungefähr wie folgt ordnen:

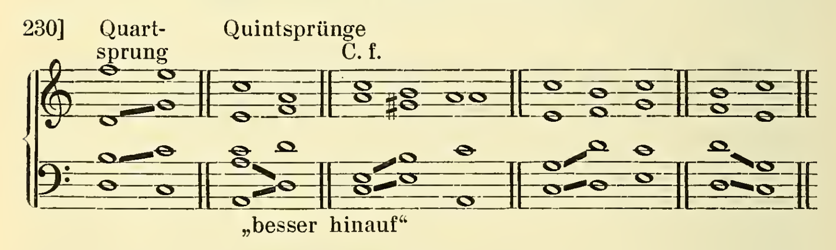
Seite 121—122: „Die verdeckten Quinten, Oktaven und Einklänge, die nicht widerwärtig klingen, und wobey die obere der zwo fehlerhaft scheinenden Stimmen stufenweise hinauf oder herabgeht sind alle erlaubt; doch sind solche Freyheiten in Mittelstimmen am leichtesten zu dulden. Die Lizenzen müssen aber keinen größeren Sprung, als den reinen Quinten-Sprung in der obersten Stimme bekommen; . . . Nur ist wohl zu merken, daß, wenn die oberste Stimme durch einen erlaubten Sprung einer solchen Lizenz sich bedienet, man wenigstens eine der andern drey Stimmen in der widrigen Bewegung dazu setzen müsse, wenn es nicht zwo seyn können.“ Dazu Beispiele von Seite 122—123:

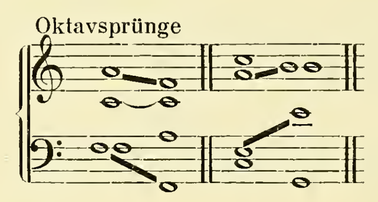


und aus den Aufgaben:
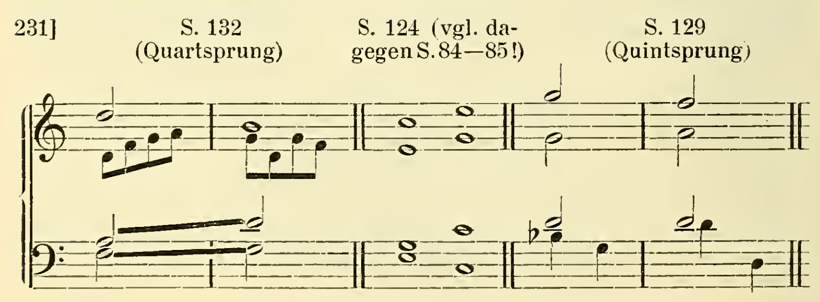


Seite 122: „. . . in der untersten und in den Mittelstimmen können sie auch einen Sext- oder Oktaven-Sprung haben.“ Beispiele von Seite 122—123:





und aus den Aufgaben:



S. 132 S. 134

(„Lizenz“)
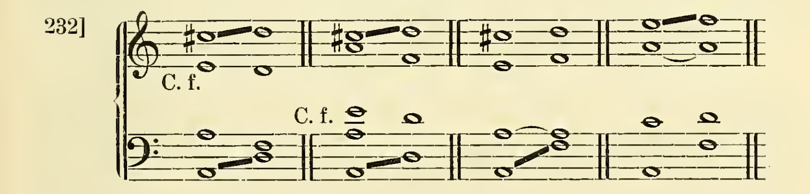
S. 124 S. 125 S. 154

9 6 6 5

(vom Einklang weg!)

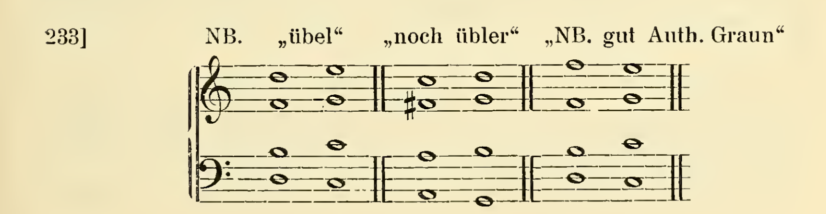
Auf derselben Seite endlich auch noch: „Bey dem Quarten-Sprunge des Basses herab und hinauf, wie auch bey dem Sexten-Sprunge hinauf, darf man in der geraden Bewegung verdeckte Quinten und Octaven allezeit machen.“ Beispiele von Seite 121—122:

232]

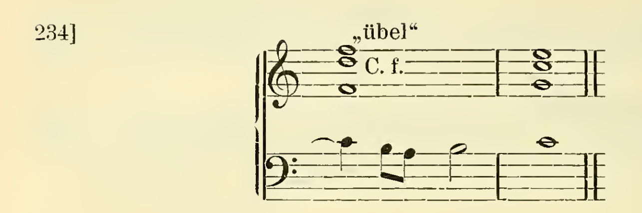


Offenbar spielt in diesen beiden Fällen bereits der Geist des freien Satzes hinein, an dessen Quint- und Terzgänge der Stufen hier die Quart-, beziehungsweise Sextsprünge des Basses erinnern. Ausdrücklich finden wir auf Seite 123 dagegen folgende Beispiele als „übel“ angeführt:

233]



vergleiche dazu auch die beiden letzten Takte der Aufgabe auf Seite 150:



Nicht bestimmt genug aber ist die von Nottebohm auf Seite 54—55 angeführte Bemerkung, die Beethoven offenbar Albrechtsbergers „Anweisung“ (S. 122) entnommen hat: „Die Lizenzen abwärts sind besser als aufwärts. Die Lizenzen dürfen in der obern Stimme höchstens einen Quinten-Sprung, im Basse und in den Mittelstimmen können sie auch einen Quarten-, Sexten-, und Octaven-Sprung haben. Bey dem Quarten-Sprunge hinauf und hinab, wie bey dem Sexten-Sprunge hinauf, sind in der geraden Bewegung verdeckte Quinten und Octaven zu machen.“ In der Tat weist trotz dieser Bemerkung die bei Nottebohm unter Nr. 20 angeführte Aufgabe Beethovens (S. 55) im dritten Takte eine Lizenz auf, bei der der Sopran (C. f.) einen Sextsprung, der Tenor bloß einen Sekundschritt macht und die Albrechtsberger dennoch gelten läßt.

Cherubini richtet die ganze Wucht des Verbotes auf das Verhältnis der beiden äußersten Stimmen, die nur im Notfall einer Lizenz sich bedienen dürfen.
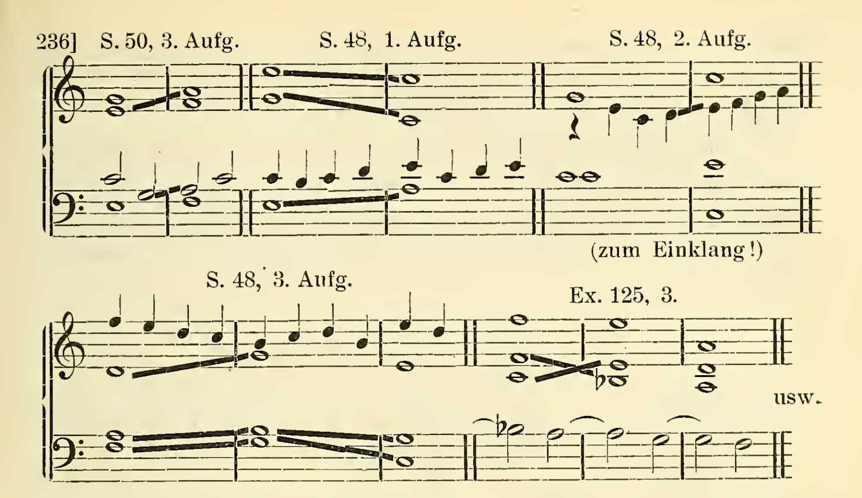
Von der Lizenz der Quinten in der Gegenbewegung (Antiparallelen) spricht er in der vierten Regel (S. 44): „. . . aber man duldet zwei Ouinten in der Gegenbewegung zwischen den drei Oberstimmen oder den beiden Mittelstimmen und dem Basse. Sie sind zuweilen geduldet zwischen den zwei äußersten Stimmen, allein man muß von dieser Erlaubnis nur selten, wenn es kein anderes Mittel mehr giebt, Gebrauch machen.“

In der fünften Regel spricht er von den unparallel geraden Fortschreitungen: „Es ist erlaubt in den Mittelstimmen durch die gerade Bewegung zu einer vollkommenen Consonanz fortzuschreiten und auch von einer Mittelstimme zu einer äußeren; allein es ist ein Fehler, den man durch Vermeidung eines größeren gut machen kann, wenn man sich dieses Verfahren zwischen den äußeren Stimmen erlaubt.“

Somit verstößt es noch keineswegs wider seine Ansicht, wenn er in seinen Aufgaben folgende Stimmführung gebraucht:

235] Ex. 118, 3. Ex. 118, 2. Ex. 118, 2. Ex. 118, 1. Ex. 118, 1. Ex. 118, 3.

und ebenso in den Aufgaben zu den späteren Gattungen, wie zum Beispiel:



Allen diesen Regeln fügt aber Cherubini keinerlei nähere Begründung bei. Eine solche mag denn vielleicht aus den einleitenten Worten (S. 42) geholt werden: „Wenn die Regeln des dreistimmigen Contrapunctes schon nicht so streng sind als die des Contrapunctes zu zwei Stimmen, so sind sie es fast nothwendig noch weniger in der jetzt in Rede stehenden Art und man findet in dieser Rücksicht sogar oft bei den alten classischen Meistern, namentlich bei Palestrina, Exempel, welche man auf den ersten Anblick für Fehler, oder mindestens zu große Freiheiten erklären könnte. Indessen die verschiedenen schwierigen Positionen, welche jene Stellen dem Componisten entgegenstellten und der gewöhnliche Gebrauch der Meister, sie so zu behandeln, beweisen, daß diese Stellen nur begünstigende Freiheiten der strengen Regel sind, eine Erleichterung, welche sich nach Maasgabe der Stimmenzahl vermehrt; und so wird als erlaubt anerkannt, was zuerst Fehler schien."

Nach allen im Text angeführten Gründen erspare ich mir hier die in den letzten Worten Cherubinis enthaltenen Fehler von Neuem als solche zu erweisen. Es muß genügen, wenn ich sie bloß nenne: der Hinweis auf einige Stellen bei Palestrina schon an sich, die nichtssagenden Redewendungen von „begünstigenden Freiheiten der strengen Regel", und von einer „Erleichterung, welche sich nach Maßgabe der Stimmenzahl vermehrt", und die mißlichste Wendung zum Schluß: „. . . und so wird als erlaubt anerkannt, was zuerst Fehler schien." Wo so viele Beweise möglich, sind Redensarten und Worte, die an deren Stelle treten, ein desto verhängnisvollerer Fehler. Wie umgarnen doch die Redensarten den jungen Schüler, scheinen ihm etwas zu sagen, zu geben und ihm zu helfen, wo sie in Wahrheit doch nur die Verwirrung in ihm vermehren.

Schluß

§ 8

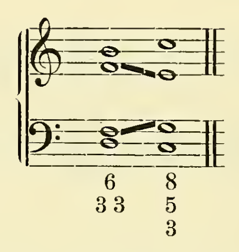
Man darf angesichts der Vierstimmigkeit ohneweiters schon auch die Notwendigkeit der Terz bei dem letzten Vierklang anerkennen, wenngleich besondere Umstände der Stimmführung oder

Bildung des Schlusses

absichtliche Archaismen zuweilen nahelegen und sogar zwingen mögen, die Terz lieber zu vermeiden und es bei einer andern Formel, wie zum Beispiel $^{8\,8}_{\ 5}$ bewenden zu lassen.

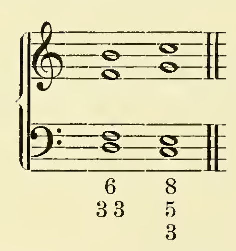
Im besonderen sei noch erwähnt, daß, wenn der Baß den abwärtssteigenden Leitton führt, dann beim $^{6}_{3}$-Akkord des vorletzten Taktes am besten eine Verdopplung der Terz stattfindet, wobei beide Terzen in Sekundschritten notwendig auseinandertreten:

237]



Angesichts einer solchen Lösung aber ist die an sich immerhin mögliche andere:

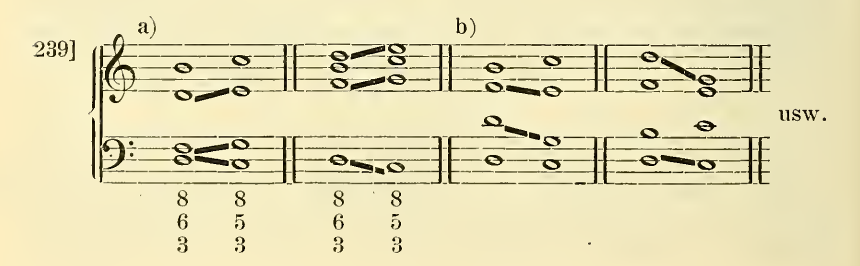
238]



zu verwerfen. Das minder Gute nur deshalb durchaus wollen, weil es möglich ist, kann niemals zum Standpunkt eines künstlerisch Urteilenden erhoben werden.

Freilich kann unter Umständen bei der hier in Frage kommenden Lage wohl auch der abwärtsziehende Leitton selbst verdoppelt werden (s. dagegen Fig. 66), in welchem Falle dann zum letzten Akkord in verschiedener Weise hinübergeleitet werden kann:

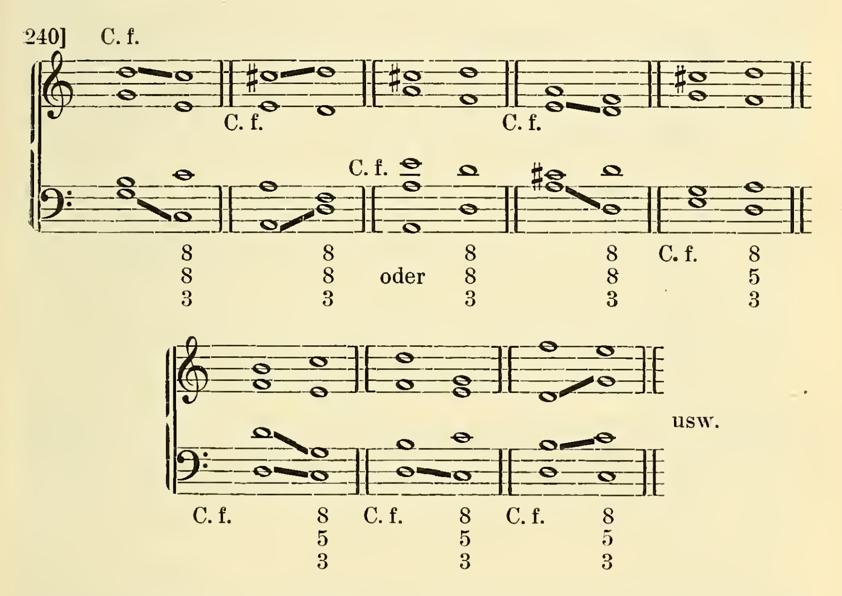
239]



Bei a) sehen wir, wie die Terz des vorletzten Akkordes zur Quint des letzten emporzusteigen genötigt ist, weil die Terz des letzten schon durch die Oktav des Leittons gebracht wird; umgekehrt ist es bei b), wo die Oktav des Leittones in die Quint gehen muß, weil die Terz des vorletzten Akkordes abwärts zur Terz des letzten führt.
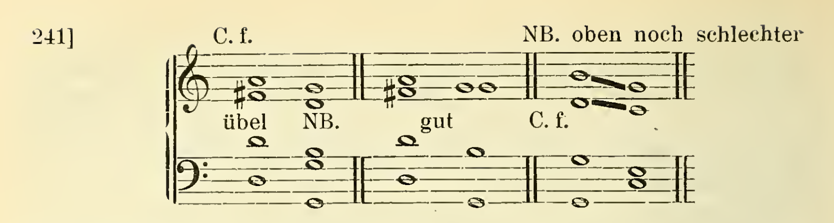
Die Ansicht Fuxens in bezug auf die Terz (S. 92) wurde bereits im 1. Kapitel, § 27 angeführt, wohin ich nun verweise.

Albrechtsberger gibt in einer Tafel (S. 121) verschiedene Kadenzformeln an:
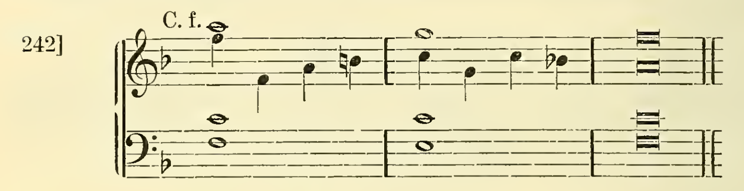


die er mit den Worten begleitet: „Der letzte Takt, welcher auch vollkommen seyn soll, kan sie $\left(\begin{matrix}8 & & 5\\ 5 & \text{oder} & 3\\ 3 & & 1\end{matrix}\right)$ nur alsdann bekommen, wenn der Choral in der untersten Stimme zu stehen kömmt; denn wenn dieser in die oberste gesetzt wird, bekömmt der letzte Tact nur $\begin{matrix}8 & & 8\\ 8 & \text{oder} & 3\\ 3 & & 1\end{matrix}$, weil der Choral in den Hauptton herab, seinen Ausgang macht und die große Terz, die im vorletzten Tacte über die Dominante des Grundtones zur Quint und Octave genommen werden muß, auch in den Hauptton hinauf rückt; wie in den Beispielen zu sehen ist. Wenn der Choral in der untersten Stimme steht, muß der vorletzte Tact seyn $\begin{matrix}\flat \overset{\times}{6}\\ \flat 3\\ \flat 3\end{matrix}$ oder $\begin{matrix}8\\ \overset{\times}{6}\\ \flat 3\end{matrix}$."
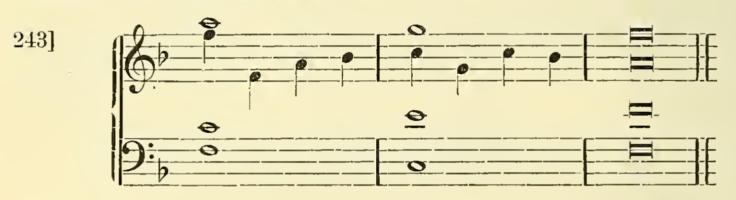
Dazu lesen wir noch auf Seite 126: „Folgende Cadenzen sind wider die uralte Regel verfertigt; weil das Semitonicum modi am Ende nicht steigt; zum Beispiel:



Eine Schlußbildung Beethovens in einer seiner Aufgaben (s. bei Nottebohm auf S. 55, Nr. 20), die lautete:



verbessert Albrechtsberger so:
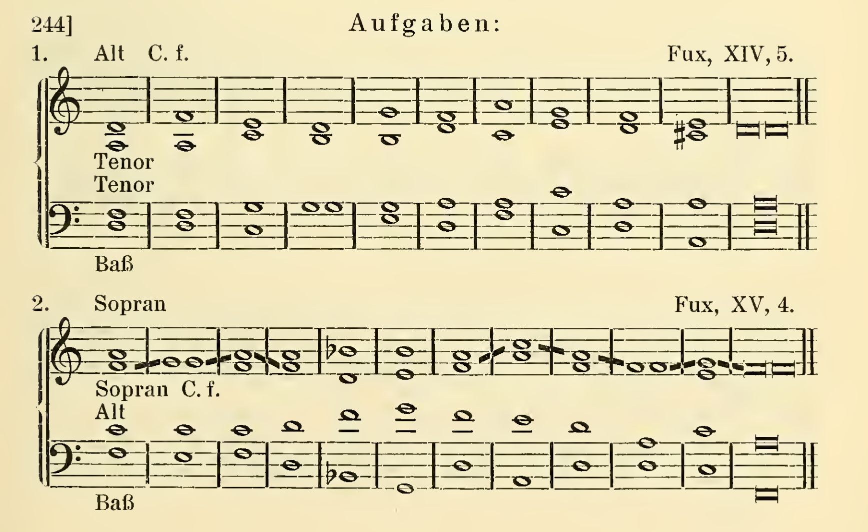


Mit Recht bemerkt zu dieser Verbesserung Nottebohm: „Die Cadenz ist nicht vorschriftsmäßig eingerichtet. Albrechtsberger will (Anw. S. 120 f.), daß der Baß im vorletzten Takt, wenn der Cantus firmus in einer der obern Stimmen liegt, die Dominante der Tonart bekommt. Albrechtsberger ändert auch ein kurz vor der Cadenz von der Haupttonart wegleitendes Intervall.“
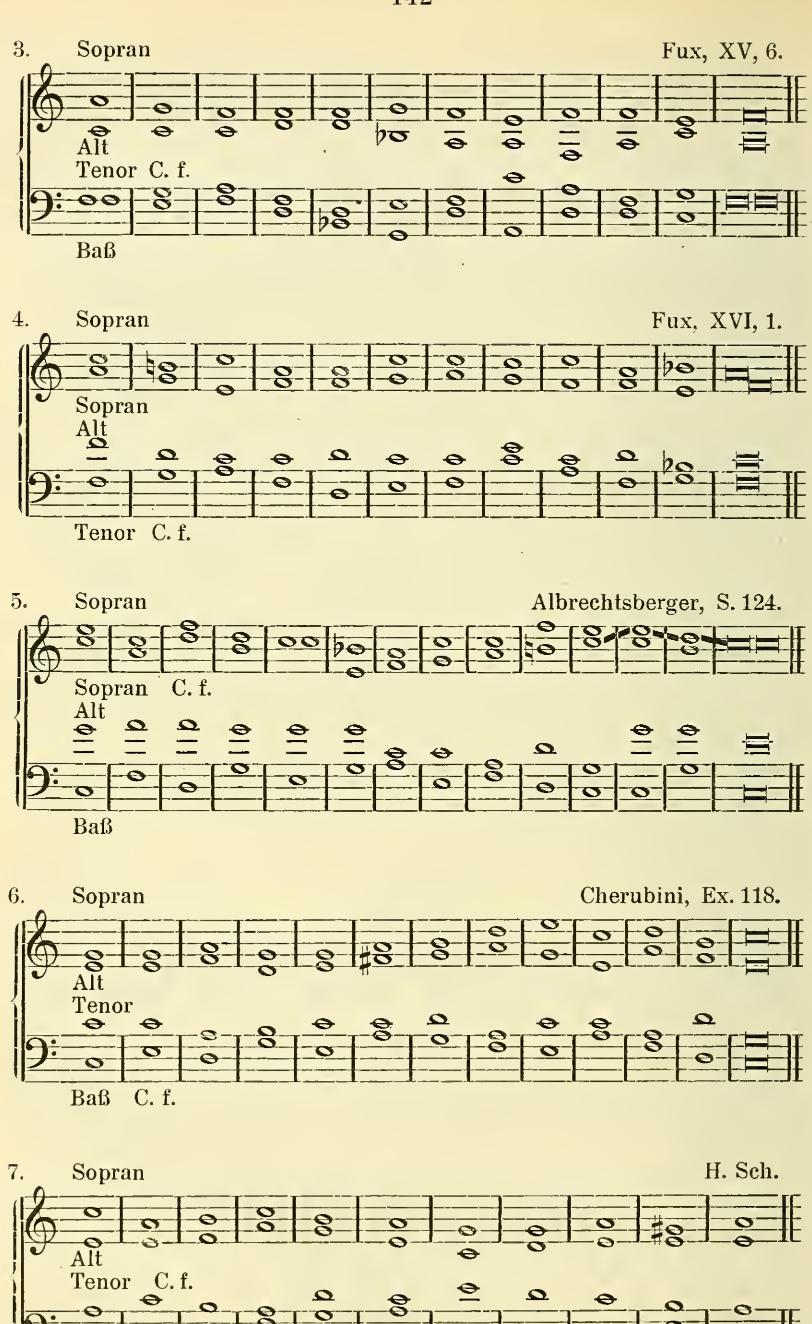
Bellermann äußert sich (vom historischen Standpunkt) über die Frage der großen und kleinen Terz bei den Kadenzen in einer Bemerkung auf Seite 239 wie folgt: „Die Componisten des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts und die späteren bis zu Seb. Bach's Zeiten zogen den Schluß mit vollkommenen Consonanzen, also mit der bloßen Oktave und Quinte, dem vollen Dreiklang vor. Wenn sie aber in mehrstimmigen Gesängen den vollen Dreiklang setzten, so erhöhten sie auf jenen Tönen, welche die kleine Terz über sich haben (dorisch, phrygisch und aeolisch) die letztere in die große Terz, weil der hierdurch entstehende Dur-Dreiklang eine consonierendere Tonverbindung als der Moll-Dreiklang ist. In der phrygischen Tonart ist diese Erhöhung bis auf den heutigen Tag ohne Ausnahme beibehalten worden. — Aus demselben Grunde vermieden sie es auch, einen Gesang mit einem Moll-Dreiklange anzufangen; ein solcher lässt sich zwar in der Mitte eines Gesanges gut abstimmen, sehr schwer aber, wenn die Sänger mit demselben beginnen sollen. Dies sollte man auch heutzutage noch beim unbegleiteten Gesange berücksichtigen. — Der Schlussaccord ohne Quinte, nur mit Octave und großer oder kleiner Terz findet sich in der classischen Zeit des sechzehnten Jahrhunderts höchst selten einmal vor. Dies möge über die Erhöhung der Terz in den Schluss- und Anfangs-Accorden bei den älteren Componisten genügen.“

Außerdem lasse ich folgen, was Bellermann über die Cadenz im vierstimmigen (mit derselben lobenswerten Gründlichkeit, wie beim dreistimmigen) Satze vorbringt: „Von diesen Cadenzen pflegt den Anfängern in der Composition die meiste Schwierigkeit diejenige zu machen, in welcher der Bass den abwärtsgehenden Leiteton hat, über welchen wir den Sexten-Accord mit der kleinen Terz und der großen Sexte (und in der phrygischen Tonart mit der großen Terz und der großen Sexte) zu setzen haben. In dieser Tonverbindung oder Begleitung des abwärtssteigenden Leitetons verdoppelt man am besten die Terz, wie es in den obigen Beispielen geschehen ist. Man kann aber auch den Basston in einer der Oberstimmen durch seine Octave verdoppeln und dieselbe dann in die Terz der Tonart aufwärts schicken, während die Terz des abwärtsgehenden Leitetones in die Quinte der Tonart aufwärtsschreitet, zum Beispiel:“ (Folgen Schlußkonstruktionen in dorisch, jonisch, aeolisch, phrygisch.) „Diese Art zu schließen ist zwar vollkommen gut, findet sich aber bei den älteren Componisten nicht sehr häufig; dieselben zogen es bei einer Verdopplung des abwärtsgehenden Leitetones vor, die Terz dieses Leitetones abwärts in die Terz der Tonart gehen zu lassen und die Oktave desselben dann durch einen Quintensprung abwärts in die Dominante der Tonart zu schicken, wodurch freilich verdeckte Quinten entstehen, die aber an dieser Stelle vielfach von allen besseren Componisten älterer und neuerer Zeit gebraucht werden, daß man sie als eine durchaus notwendige und unbedenkliche Ausnahme von der strengen Regel gelten lassen muß.“ (Folgen Schlußkonstruktionen in dorisch, mixolydisch, aeolisch, phrygisch).

„Die Verdoppelung des abwärtssteigenden Leitetones verbietet sich, wie an den Beispielen zu sehen ist, in der phrygischen Tonart von selbst, wo die betreffende Stimme einen Sprung von f nach gis (eine übermäßige Secunde) oder von f nach h (eine verminderte Quinte) zu machen hätte. Die übermäßige Secunde ist an dieser Stelle gänzlich schlecht und unbrauchbar; das andere Intervall aber von f nach h haben die späteren Meister, wie Bach, Haendel, Graun und ihre Zeitgenossen kein Bedenken getragen in der Cadenz zu setzen. Der strengere A-capella-Gesang muss es aber möglichst vermeiden.“

244] **Aufgaben:**




3.
Sopran
Fux, XV, 6.
Alt
Tenor C. f.
Baß
4.
Sopran
Fux, XVI, 1.
Sopran
Alt
Tenor C. f.
5.
Sopran
Albrechtsberger, S. 124.
Sopran C. f.
Alt
Baß
6.
Sopran
Cherubini, Ex. 118.
Alt
Tenor
Baß C. f.
7.
Sopran
H. Sch.
Alt
Tenor C. f.
Baß

2. Kapitel

Zweite Gattung: Zwei Noten gegen eine
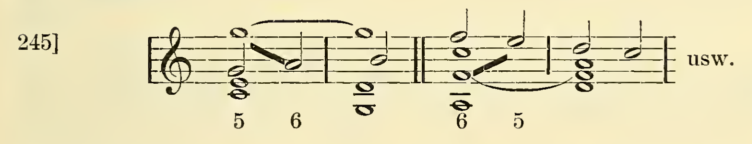
§ 1

1. Wo und wie die Dreiklangsvollständigkeit anzustreben sei, darüber entscheiden dieselben Grundsätze, die zur zweiten Gattung des zwei- und dreistimmigen Satzes ausgesprochen worden sind. Erinnerung einiger älterer Grundsätze

2. Auch hier ist, ebenso wie in der zweiten Gattung des zwei- und dreistimmigen Satzes, die Nebennote eher zu vermeiden als zu gebrauchen (man findet sie z. B. weder in Albrechtsbergers noch in Cherubinis Aufgaben).

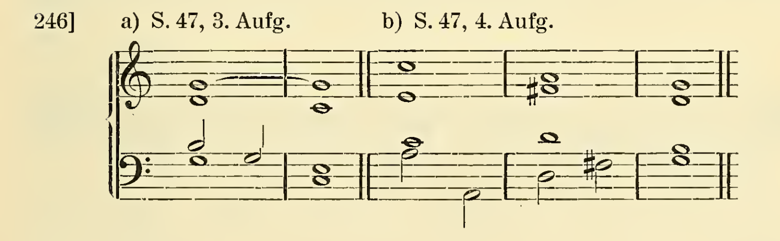
3. Inwiefern man bei 5—6 oder 6—5 von einem Harmoniewechsel oder konsonanten Durchgang (konsonanter Nebennote) sprechen kann, ist nach dem im 2. Kapitel, § 3 dargelegten Grundsätzen zu beurteilen (vgl. unten Aufgabe Nr. 1, T. 7; Nr. 4, T. 2, 5, 11, 13; dazu noch z. B. Albrechtsberger, S. 132, T. 1 u. 5). Für alle Fälle aber ist davon zu unterscheiden eine Folge, in der die Quint, beziehungsweise Sext einen dissonanten Durchgang bildet, zum Beispiel:

245]



4. Stimmführungen, wie die folgenden Cherubinis, sind im strengen Satze als fehlerhaft zu betrachten:

246]

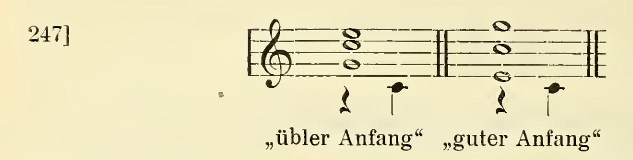


Hier wird bei a) der aufwärtssteigende Leitton statt an der für ihn allein zuständigen Stelle des Aufstreiches auf den Niederstreich gesetzt; bei b) sehen wir eine Verdopplung des aufwärtssteigenden Leittones, die leicht und gut hätte umgangen werden können.

5. Am Anfange hat man sich selbst für den Fall, daß man auf dem Niederstreich die regelmäßige Form nachholen wollte, gleichwohl des $^6_4$-Klanges zu enthalten.

Ausdrücklich erwähnt dessen Albrechtsberger auf Seite 129:

247]



„übler Anfang“ „guter Anfang“

Vergleiche dazu bei ihm Seite 148: „Der Quart-Sexten-Accord ist auch im Anfange sowohl in Dur- als Moll-Tönen verboten“ usw.

248]

Aufgaben:

1. Alt C. f. — Fux, XVI, 2.

Tenor

Tenor
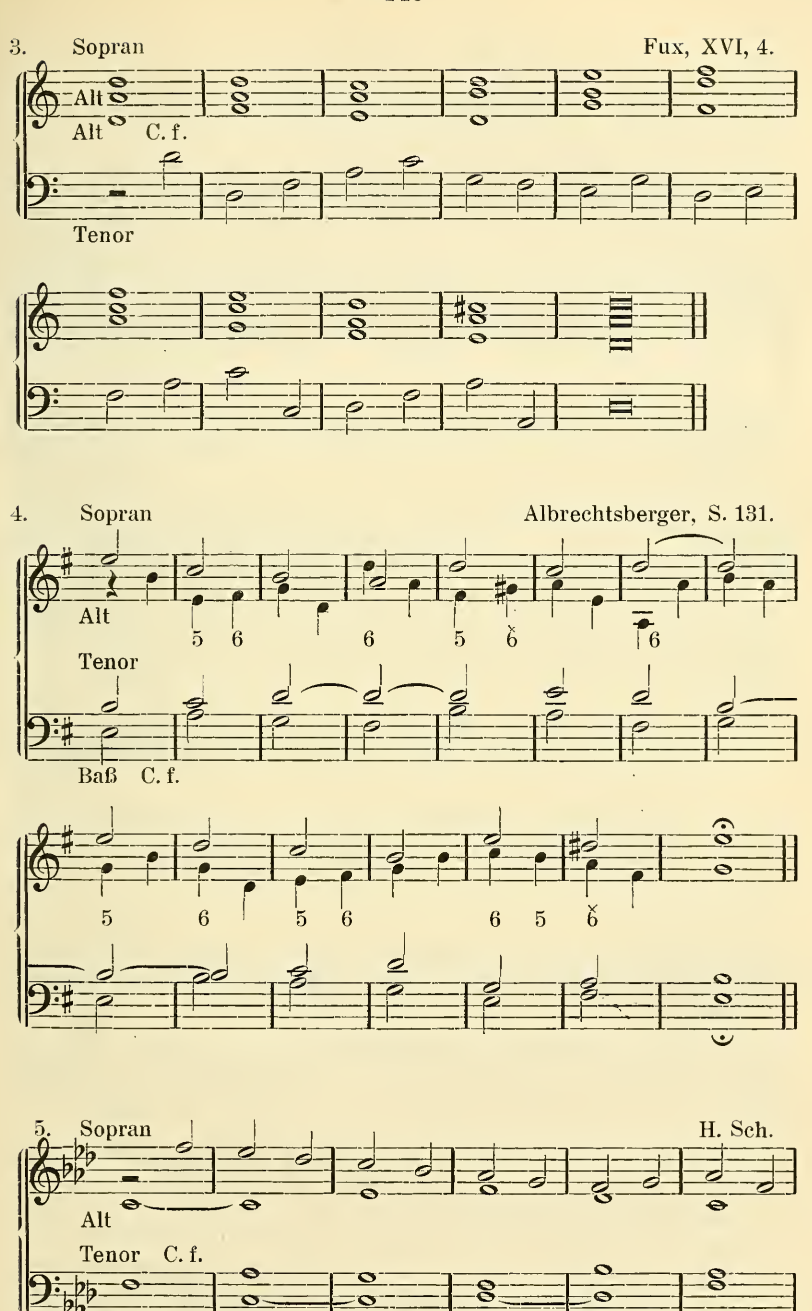
Baß

2. Sopran — Fux, XVI, 3.
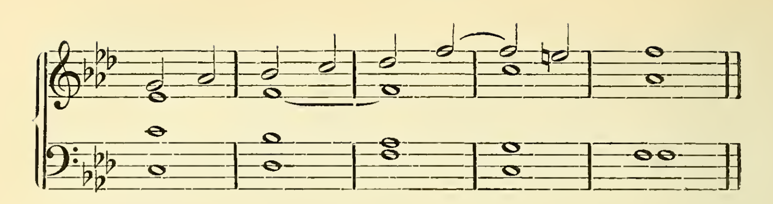
Alt C. f.
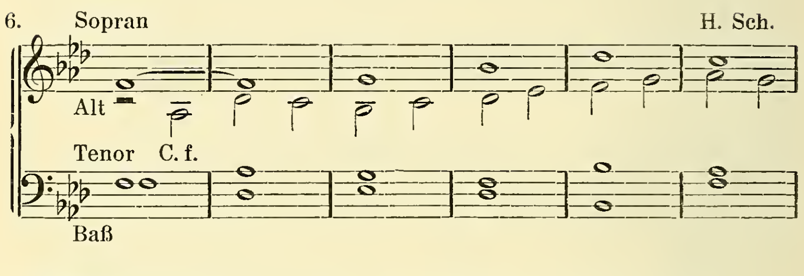
Tenor

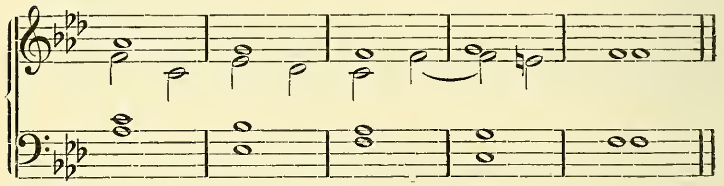
Baß



3.
Sopran
Fux, XVI, 4.
Alt
Alt C. f.
Tenor
4.
Sopran
Albrechtsberger, S. 131.
Alt
5 6 6 5 6 6
Tenor
Baß C. f.
5 6 5 6 6 5 6
5.
Sopran
H. Sch.
Alt
Tenor C. f.
Baß







3. Kapitel

Dritte Gattung: Vier Noten gegen eine

§ 1

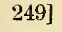
Erinnerung einiger älterer Grundsätze
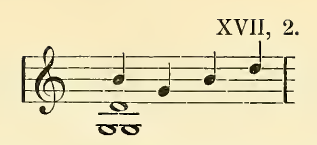
1. Die Viertel machen hier, wie in der dritten Gattung des dreistimmigen Satzes, die Nebennote zuweilen brauchbarer als in der zweiten.

Fux bringt sie meistens im vorletzten Takte aus Anlaß der Kadenz; häufiger Albrechtsberger, und zwar auch außerhalb der Kadenz (s. unten Aufgabe Nr. 4, T. 2; Nr. 5, T. 2, 10); Cherubini (S. 48, dritte Aufgabe, T. 5—6) verwendet sie sogar an der Wende des Taktes.

2. Zur Frage der Verdopplungen gehört auch folgende grundsätzliche Bemerkung von Fux (S. 112), die T. 4 der hier unter Nr. 1 angeführten Aufgabe betrifft:

„Joseph: Ich muß dich mit Erlaubniß, mein Lehrmeister, fragen, warum du im vierten Tact die Terz verdoppelt? vielleicht hätte es auch, wenn man den Einklang statt der Terz im Tenor setzet, folgender Gestalt geschehen können?


249]



Aloys: Ja, es hätte zwar geschehen können, allein über dieses, daß durch den Einklang, wenn er in Thesi stehet, der Vollstimmigkeit nicht wenig abgehet, kommt noch hinzu, daß die Terz oder Dezime, als die im Discant durchgehet, mangelhafft seyn würde, weil man sie nicht beständig hören kan.“ Hier ist freilich ein Rückschluß auch auf die zweite Gattung geboten.

Aufgaben:

250]

Fux. XVII, 1.

1. Sopran

Alt C. f.

Tenor

Baß
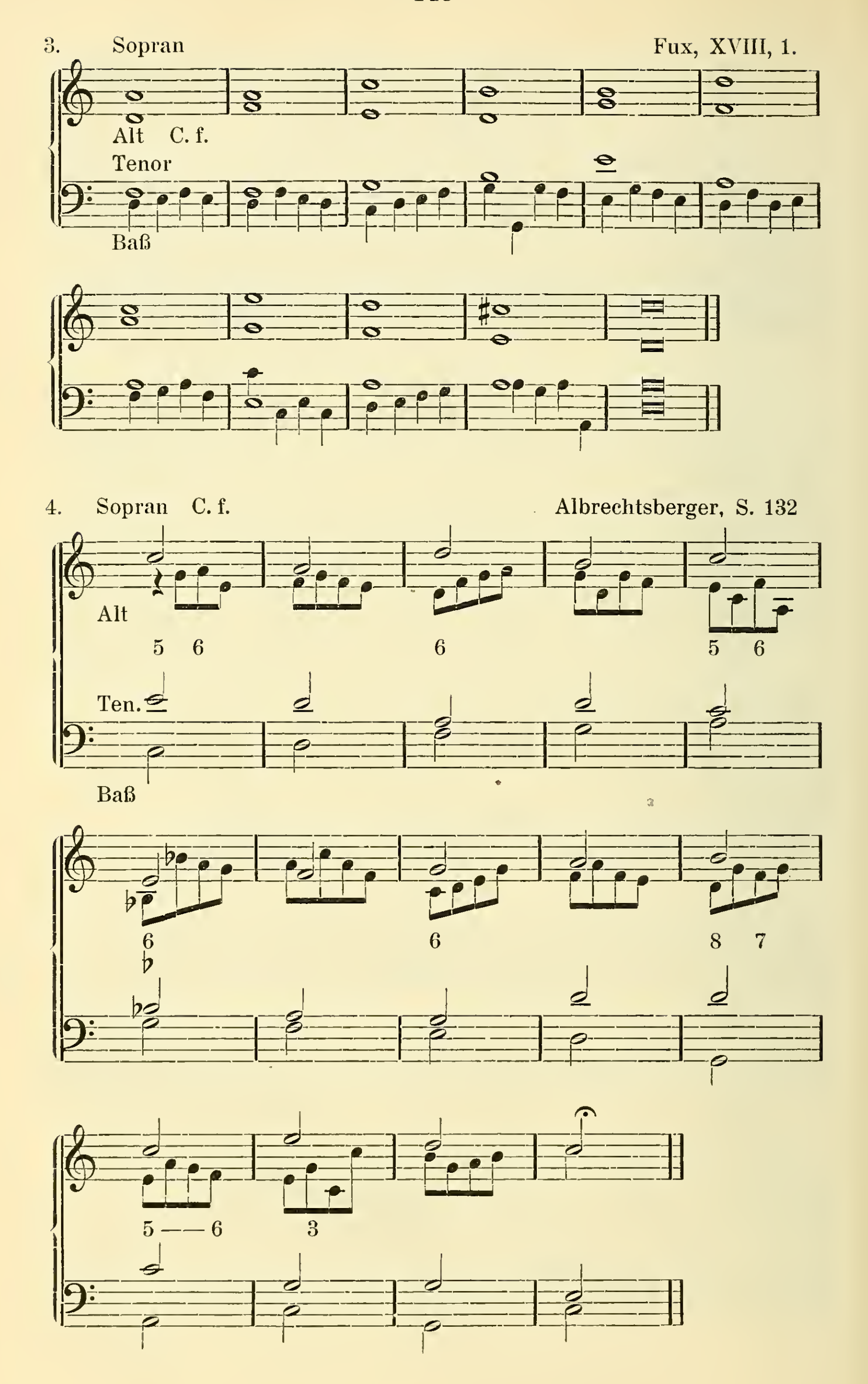
2. Sopran
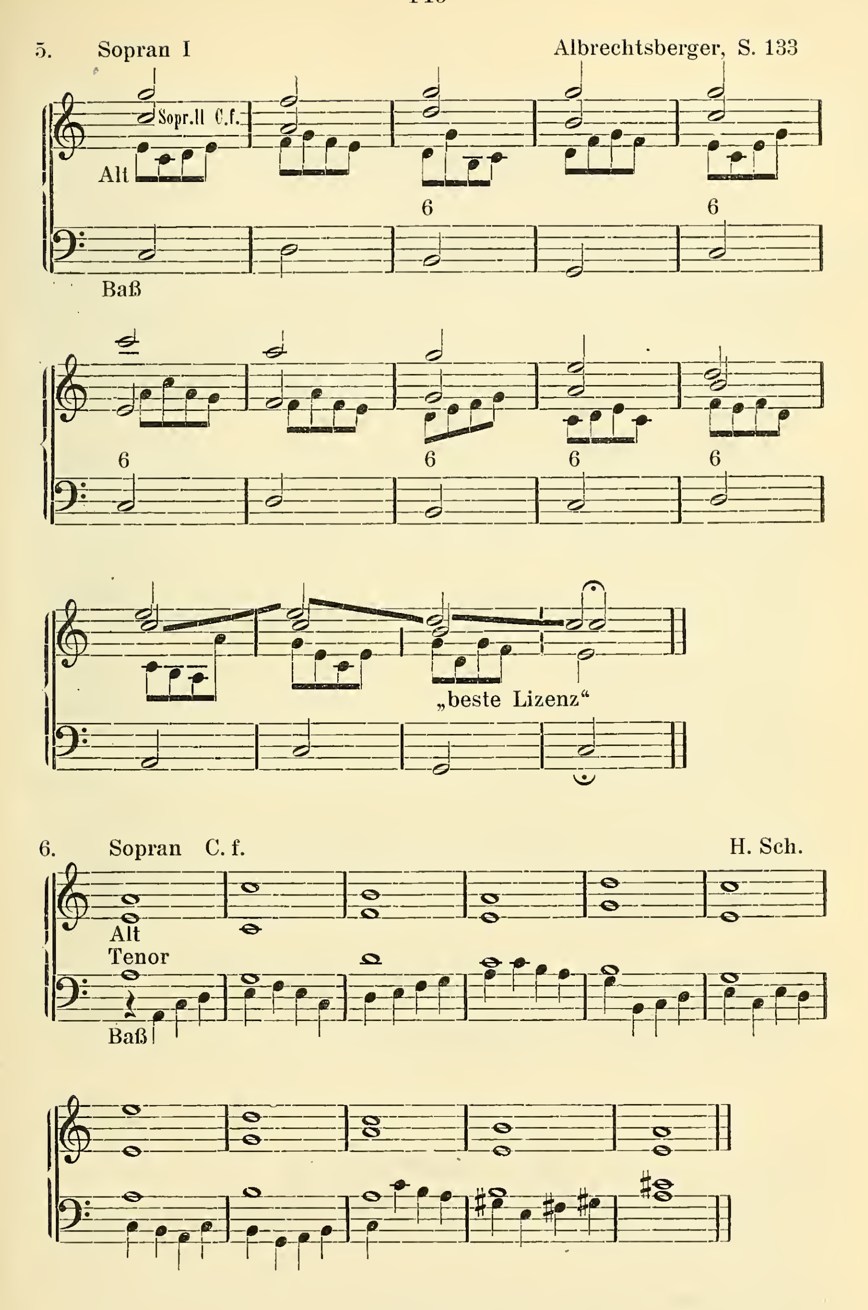
Fux, XVII, 5.

Alt C. f.

Tenor

Baß


3. Sopran
Fux, XVIII, 1.
Alt C. f.
Tenor
Baß
4. Sopran C. f.
Albrechtsberger, S. 132
Alt
Ten.
Baß


5.
Sopran I
Albrechtsberger, S. 133
Sopr. II C. f.
Alt
6
6
Baß
6
6
6
6
„beste Lizenz"
6.
Sopran C. f.
H. Sch.
Alt
Tenor
Baß

4. Kapitel
Vierte Gattung: Synkopen

§ 1

Erinnerung einiger älterer Grundsätze

1. Das Verbot, den Auflösungston zu verdoppeln, bleibt auch im vierstimmigen Satze aufrecht, obgleich dieser es leichter hätte, die üble Wirkung dadurch zu mildern, daß er die Vollständigkeit schon mit den übrigen drei Teilen zum Ausdruck brächte. Die Verdopplung würde eben die Wirkung einer Nebennote hervorbringen, von der aber auch hier dasselbe gilt, was schon im III. Abschnitt, 4. Kapitel, § 3 gesagt wurde.

2. Trotz Vierstimmigkeit bleibt es auch hier dabei, daß die eine etwaige dissonante Synkope vorbereitende Konsonanz noch durchaus nicht in der Lage ist, einen derart bestimmten Druck auf die nachfolgende Harmonie zu üben, daß die Wege der Stimmen (wie dies im freien Satze vorkommt) schon zum voraus festgelegt erscheinen müßten. Daher wird auch im vierstimmigen Satze allezeit die Abwärtslösung der dissonanten Synkope gefordert.
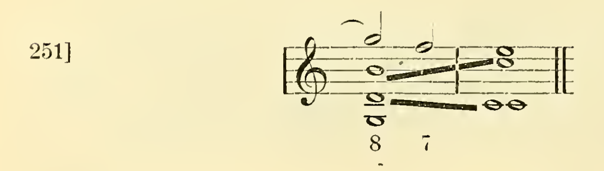
3. Die weite Lage der Außenstimmen wird durch die Synkopen ⁀4 3 im oberen, beziehungsweise ⁀2 3 im unteren Kontrapunkt vorgestellt, sofern diese Synkopen zum Bestande des Außenstimmensatzes gehören (vgl. III. Abschn., 1. Kap., § 21).

4. Als Sitz des vollständigen Dreiklanges hat bei konsonanten Synkopen der Niederstreich, bei dissonanten der Aufstreich zu gelten. Doch kann auch trotz Vierstimmigkeit, wenn es nur die Stimmführung so fordert, auf die Vollständigkeit des Dreiklanges verzichtet werden.

5. Aus Gründen der Stimmführung erweist sich der Einklang oft als notwendig, weshalb er hier mit mehr Recht als im dreistimmigen Satze angewendet werden darf.

6. Den Zwang der Stimmführung vorausgesetzt, könnte unter Umständen auch eine Schlußbildung wie:

251]



gebilligt werden, bei der zum erstenmal der Durchgang 8—7 (kein Vorhalt!) sichtbar wird.

§ 2

Bei ⌒7 6 führen $\begin{smallmatrix}8\\ ⌒7-6\\ 3\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}⌒7-6\\ 3\\ 1\end{smallmatrix}$ zu vollständigen Dreiklängen; $\begin{smallmatrix}8\,8\\ ⌒7-6\end{smallmatrix}$ bringt einen unvollständigen Dreiklang.

Von den Ausfüllungen der dissonanten Synkopen

Bei ⌒4 3 ergeben sich vollständige Dreiklänge mit $\begin{smallmatrix}8\\ 5\\ ⌒4-3\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}5\\ ⌒4-3\\ 1\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}5\,5\\ ⌒4-3\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}8\\ 6\\ ⌒4-3\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}6\\ ⌒4-3\\ 1\end{smallmatrix}$ und sogar $\begin{smallmatrix}6\,6\\ ⌒4-3\end{smallmatrix}$; nur $\begin{smallmatrix}8\,8\\ ⌒4-3\end{smallmatrix}$ macht den Dreiklang unvollständig.

Bei ⌒9—8 werden die Dreiklänge mit $\begin{smallmatrix}⌒9-8\\ 5\\ 3\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}⌒9-3\\ 6\\ 3\end{smallmatrix}$ vollständig, während $\begin{smallmatrix}⌒9-8\\ 3\,3\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}⌒9-8\\ 6\,6\end{smallmatrix}$ zu unvollständigen Dreiklängen führen.

Bei ⌒2—3 erzielt man mit $\begin{smallmatrix}⌒4-5\\ ⌒2-3\\ ⌒2-3\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}5-6\\ ⌒2-3\\ ⌒2-3\end{smallmatrix}$, beziehungsweise $\begin{smallmatrix}5-6\\ 5-6\\ ⌒2-3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}4-5\\ 4-5\\ ⌒2-3\end{smallmatrix}$ vollständige Dreiklänge; niemals aber ist dabei als Auflösungsergebnis $\begin{smallmatrix}8\\ 5\\ 3\end{smallmatrix}$ zu erzielen, da ⌒7—8 ja von vornherein ausgeschlossen ist. Ferner: Da $\begin{smallmatrix}5\\ 3\,3\end{smallmatrix}$ an sich ein besseres Ergebnis als $\begin{smallmatrix}5\,5\\ 3\end{smallmatrix}$ vorstellt, ist $\begin{smallmatrix}4-5\\ ⌒2-3\\ ⌒2-3\end{smallmatrix}$ besser als $\begin{smallmatrix}4-5\\ 4-5\\ ⌒2-3\end{smallmatrix}$. Endlich ist zu erinnern, daß bei ⌒2—3, wenn 4—5 beigegeben wird, unter Umständen auch die verminderte Quint auf dem Aufstreich droht, von deren Anwendung das im III. Abschnitt, 4. Kapitel, § 6 Gesagte gilt.

Bei ⌒4—5 muß ein vollständiger Dreiklang unter allen Umständen zustande kommen: $\begin{smallmatrix}4-5\\ ⌒2-3\\ ⌒2-3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}4-5\\ 4-5\\ ⌒2-3\end{smallmatrix}$, nur freilich ohne Oktav.

Ebensowenig aber wie im dreistimmigen Satze ist es auch hier im vierstimmigen irgendwie möglich, auf durchaus strenge Weise zu $\begin{smallmatrix}⌒7\;6\\ 5\;—\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}6\;—\\ ⌒4\;3\\ 2\;—\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}6\\ 5\end{smallmatrix}$ zu gelangen (vgl. 3. Abschn., 4. Kap., § 6 unter e).

Fux (S. 115): „... nämlich daß sie (die Bindungen) die Concordanzen verlangen, welche sie erhalten, wenn die Bindung aufgehoben worden, aus der daselbst (im dreistimmigen Satze) angeführten Ursach, weil die Bindung nichts anders ist, als eine Verzögerung der folgenden Note, welche in Ansehung der Concordanzen nichts verändert.“ (Vgl. II[1], S. 346.) Hiezu bringt Fux als Exempel in Tab. XIX, 2, 3, 4: $\begin{smallmatrix}⌒9\;8\\ 5\;—\\ 3\;—\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}⌒4\;3\\ 8\;—\\ 5\;—\end{smallmatrix}$
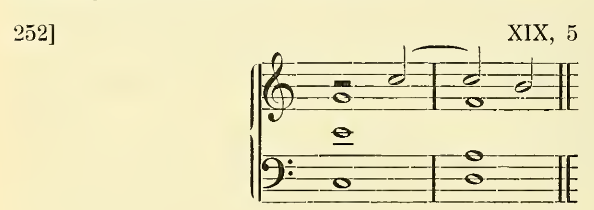
⌒7 6
8 —, was ihn freilich nicht hindert, der Notwendigkeit der Stimm-
3 —
führung auch mit anderen Verbindungen nachzugeben, wie dies die unten angeführten Aufgaben dartun.

Bezeichnend für Fux ist, daß er schon hier, im vierstimmigen strengen Satze, zuweilen auch die Teilung einer anderen Stimme in Halbe zuläßt (vgl. auch Fig. 227), ein Verfahren, das ich zu bestimmtem Zweck und auf eigene Grundsätze gestellt, einer besonderen Mischungsgattung (s. unten VI. Abschn.) vorbehalte. Eben der Umstand aber, daß der Altmeister von der Teilung schon in den hieher gehörenden Aufgaben (s. unten Aufg. 2 und 4) Gebrauch macht, nötigt mich, die von ihm hiefür angeführten Gründe dem Leser lieber an dieser Stelle statt später vorzuführen. So erklärt er zunächst auf Seite 115: „Die Exempel werden die Sache deutlich machen. Tab. XIX, 2, 3, 4. Diese Exempel zeigen deutlich, daß es einerley Concordanzen sind, die Noten mögen gebunden oder ungebunden seyn.

Joseph: Betrügt diese Regel niemahls, mein Lehrmeister?

Aloys: In manchen Sätzen bey dieser Lection, als da man gezwungen ist, die Bindungen mit drey gantzen Schlägen einen gantzen Tact zu setzen. Es kan aber nicht geschehen in dem Satz, da die Septime in der Bindung mit der Quinte verknüpfet ist. Z. E.

252] XIX, 5
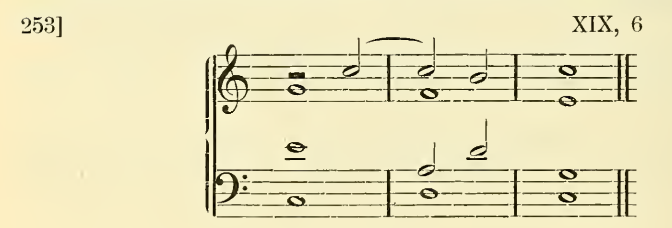


Da die Auflösung der Bindung mit dem Tenor eine verbotene Dissonanz macht, die allerdings zu vermeiden ist.

Joseph: Was ist in diesem Fall vor ein Mittel übrig?

Aloys: Der gantze Schlag, der im Tenor ist, muß also getheilet werden

253] XIX, 6



Joseph: Man soll aber in dieser Gattung keinen gantzen Schlag nicht theilen.

Aloys: Es ist gantz recht, wo es möglich ist. Es kommen aber verschiedene Fälle vor, wie alsobald die Exempel dich belehren werden, da man der Theilung unmöglich überhoben seyn kan, indem es die Nothwendigkeit also erfordert. Derowegen kan die Regel bey dieser Gattung, daß die Harmonie zu den Bindungen beständig aus drey gantzen Schlägen bestehen solle, so genau nicht beobachtet werden.

Joseph: Die Septime mit der Oktave begleitet, verlanget keine Theilung des gantzen Schlags, wie dein voriges Exempel XIX, Fig. 4 zeiget.

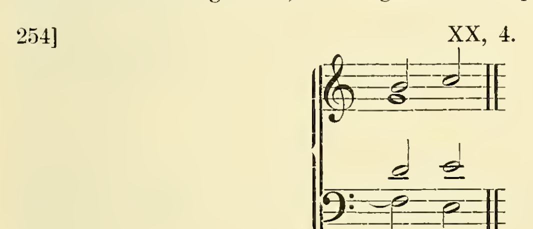
Aloys: Aber dieses ist nur in diesem Fall, wo keine Hindernis vorhanden, daß an statt der Quinte die Octave gesetzt werden kan; Hingegen in den Sätzen, deren verschiedene gefunden werden, da wegen der vorhergehenden Noten und der darauf folgenden Reihe die Octave nicht statt findet, muß nothwendig die Quinte genommen werden: Alsdenn ist der gantze Schlag, wie bey vielen andern Fällen zu theilen, wie solches folgende Exempel lehren."

Ferner lesen wir bei Fux (S. 116): „Nun zu den übrigen Exempeln (gemeint sind die unter Nr. 2—4 angeführten Aufgaben), aus welchen deutlich erhellet, daß die Bindungen in vier Stimmen, entweder nicht allezeit, wie diese Gattung haben will, mit drey gantzen Schlägen können begleitet werden, oder wenn solches geschehen kann, daß sich die Harmonie nicht jederzeit den Regeln vollkommen gemäß einrichten lässet.

Joseph: Ich sehe wohl, warum in diesen Exempeln ein und der andere gantze Schlag getheilet worden, kan aber nicht finden, daß der Harmonie was abgehet, wie du sagst.

Aloys: Siehest du nicht, daß im sechsten Tact des ersten Exempels der Thesi die Quinte fehlt? welche doch gleichwohl zur vollkommenen Harmonie sehr notwendig ist. Hernach ist im fünften Tact des letzten Exempels die Secunde verdoppelt, da die Sexte fehlet, die zur vollkommenen Harmonie gehöret, wie folgendes Exempel beweist:

254] XX, 4.
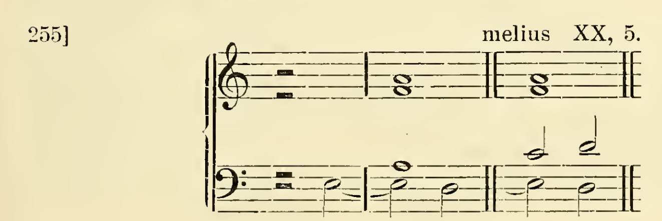


Endlich ist im sechsten Tact eben desselben Exempels die Quarte verdoppelt, da nach der Regel mehr die Secunde als die Quarte zu verdoppeln ist.

Joseph: Was ist vor eine Ursach, daß die Secunde mehr als die Quarte soll verdoppelt werden?

Aloys: Es kommt nicht sowohl auf die Secunde oder Quarte, als vielmehr auf die vollkommene Harmonie an. Denn da die völlige Harmonie aus der Verbindung der Terz, der Quinte und der Octave bestehet, so ist klar, daß die Harmonie ihre Theile nicht alle völlig hat. Hier aber rede ich nicht vom ersten Theil des Tacts, da die Secunde enthalten, welche keineswegs die Octave als ihre Gefährtin dultet, sondern vom andern Theil des Tacts, da die Octave mangelt. Z. E.:

255] melius XX, 5.



dergleichen Mängel, die nicht viel zu bedeuten haben, muß man der Strenge dieser Gattung zu gute halten, indem diese Übung dem Lernenden ungemeinen Nutzen bringet, weil sie nicht nur die rechte Art der Zusammensetzung lehret, sondern auch zugleich wie weit man von der Strenge der Regeln abweichen darf, wenn es die Noth also erfordert."
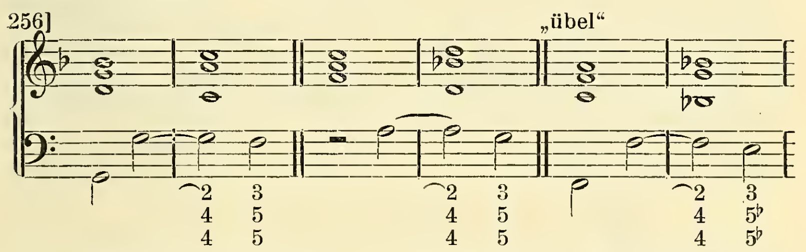
Sieht man noch endlich, wie in T. 3 der Aufgabe Nr. 4 Fux sich einer Teilung auch außerhalb dringender Not bedient, so muß man vorweg zugeben, daß es durchaus nicht ein bestimmtes einheitliches Gesetz ist, das er der Teilung zugrundelegt. In der Tat ist bei ihm der Mangel an festumrissener Einsicht allein Ursache davon, daß er sich in so leidige Widersprüche oder sonst wirre Gedanken verwickelt, wie wir es eben sehen konnten. So ist es denn zunächst unbestreitbar, daß eine Synkopenaufgabe, trotz allem schwer auf ihr lastenden Zwange, sicher auch ohne Teilung durchgeführt werden kann, und daraus folgt wieder, daß sie Fux an dieser Stelle seiner Lehre nicht etwa deshalb zeigt, weil es anders nicht sein kann oder darf, sondern nur, weil er, nun einmal entschlossen, die Lernenden auch mit dem Teilungsverfahren bekanntzumachen, mehr durch Gelegenheit als durch inneren Zusammenhang bestimmt, dieses am besten hier in der vierten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes zu erledigen glaubte.

Der Hauptfehler Fuxens aber liegt freilich dort, wo er die nähere Begründung aus dem Begriff „einer vollkommenen Harmonie" zu schöpfen versucht. Es widerfährt ihm da nämlich, daß er mit demselben Begriff zwei völlig verschiedene Klangsummen umschreibt, und zwar sowohl den Dreiklang (wie im Falle des T. 6 der 2. und des T. 6 der 4. Aufgabe) als auch den Vierklang (wie im Falle des T. 5 der 4. Aufgabe). Davon nun abgesehen, daß beim Vierklang eine solche Bezeichnungsart nicht ganz in demselben Sinne zutrifft wie beim Dreiklang — eher noch wäre jene Erklärung treffender zu nennen, die oben im III. Abschnitt, 4. Kapitel, § 6 als Zitat von Seite 103 angeführt wurde —, hätte Fux sich überhaupt es überlegen müssen, schon im strengen Satze den Begriff der Vierklänge anzurufen, wenn er die wahre Aufgabe desselben im Sinne einer eigengesetzlichen Stimmführungslehre wahren wollte. Und wohl noch weniger ging es an, dem schwierigen Begriff des Vierklangs mit einer so flüchtigen Bemerkung, die obendrein mit einer falschen Bezeichnung versetzt ist, den ersten entscheidenden Weg zu bahnen. Somit dürften, um es ganz genau zu sagen, alle Irrtümer Fuxens, wie sie in der falschen Auslegung eines Teilungsanlasses, ferner in der schlechten Lösung der Platzfrage und endlich in der verwirrenden, ungleichartige Begriffe durcheinanderwirbelnden Behandlung zutage treten, ihren Ursprung in seiner mangelhaften Einsicht in das Wesen eines Vierklangs überhaupt haben. Auf welchem andern Wege aber diese Prolongation zu gewinnen und zu vermitteln ist, werde ich selbst erst im VI. Abschnitt zeigen.
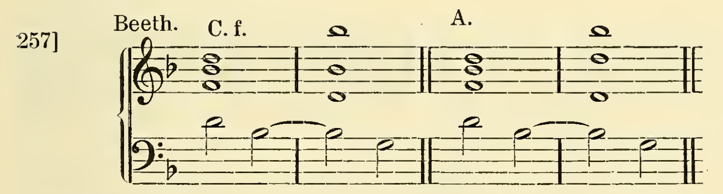
So bleibt denn an dieser Stelle noch übrig, mit wenigen Worten der von Fux zu T. 6 der 2. Aufgabe und T. 6 der 4. Aufgabe (s. oben) gegebenen Erläuterungen zu gedenken. Im ersten Falle könnte man wohl noch auf den Gedanken kommen, daß Fux möglicherweise das Verbot, den Auflösungston zu verdoppeln, aussprechen wollte, wenn er eigens auf die Quint des Klanges hinweist, die hier nur wegen ⌒6 5 nicht zugleich angebracht werden kann. Daß aber im zweiten Falle ⌒$\frac{4}{2}$ weder im drei- noch vierstimmigen strengen Satze je zu einer Auflösung mit der Oktav führen kann, ist selbstverständlich; wäre doch die Voraussetzung einer solchen Oktav die Synkope ⌒7 8 im unteren Kontrapunkt, die aber von Haus aus unerlaubt ist.

Daß zuweilen auch Albrechtsberger (S. 136ff.) ebenso wie Fux schon hier „aus Noth" zur Teilung einer zweiten Stimme in Halben greift

und damit zu $\begin{smallmatrix}\frown 7\\5\\3\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}6\\4\\\frown 2\end{smallmatrix}$ gelangt (s. unten Aufg. Nr. 5 u. 7), verdient wohl zunächst erwähnt zu werden. Davon abgesehen, wartet er noch eigens mit einer Tafel aller möglichen Verbindungen (S. 137—139) auf, die hier wiederzugeben überflüssig ist. Nur der Bemerkung sei gedacht, die er der Synkope ⌒2 3 widmet (S. 136): „Zur Secund-Ligatur, welche die einzige gebundene Dissonanz für die unterste Stimme hier ist, gehört die verdoppelte reine Quinte; oder eine reine Quinte und die verdoppelte Secunde selbst, besonders, wenn der Grundton nur um einen halben Ton hinab aufgelöset wird; bey welcher Auflösung sodann ein angenehmer Sexten-Accord ohne scharfe Octave entstehet, nämlich: $\begin{smallmatrix}6\\6\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}6\\3.\\3\end{smallmatrix}$ Will man aber die reine Quarte bey der kleinen und großen Secund-Ligatur (welches auch zu thun erlaubt ist) verdoppeln, so muß diese Ligatur um einen ganzen Ton hinab resolvieret werden, damit in der Auflösung eine kleine oder große Terz mit zwo reinen, und nicht falschen Quinten entstehe.“ Und dazu Beispiel Seite 139:

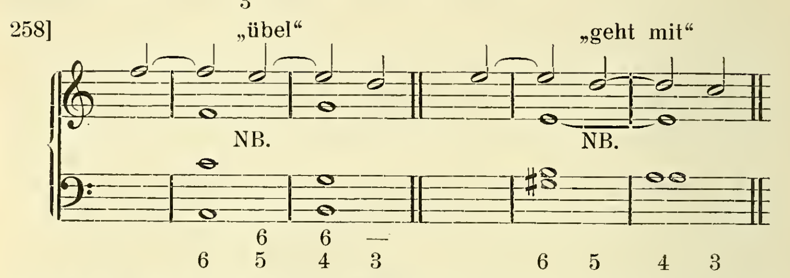


In das Studienheft Beethovens (s. Nottebohm S. 56) trägt Albrechtsberger ein: „In allen Gattungen des vierstimmigen Satzes, auch in der vierten und fünften Gattung, wenn keine Dissonanz-Ligatur gemacht wird, müssen die Niederstreiche oder die guten Tacttheile volle Accorde haben. Nur in Aufstreichen oder schlechten Tacttheilen sind die leeren Accorde erlaubt. Zu den leeren Accorden gehört auch, wenn drei Stimmen einen gleichen Ton bekommen, wenn sie auch octavenweise stehen.“ Seine Verbesserung lautet daher:



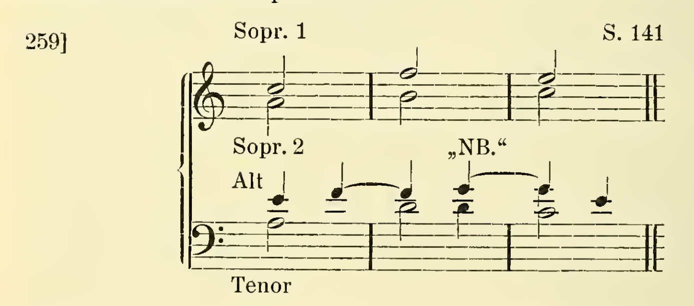
Eine krasse Überschreitung des strengen Satzes ist aber auf Seite 139—140 festzustellen: „Uebrigens bindet man auch wiederum, wenn keine Dissonanz-Ligatur Platz findet, die Consonanzen mit ihren vollkommenen oder unvollkommenen Begleitungen; sehr oft wird die Terz, oder Sexte, wenn sie das Semitonium modi nicht ist, dem guten und leichten Gesange zu Liebe verdoppelt. Nur ist zu beachten, daß wenn man die Sexte verdoppelt, sie nicht in die reine Quinte solle aufgelöset werden; weil im Aufstreiche, wo lauter vollkommene, oder Sexten-Accorde seyn müssen, abermal der Quint-Sexten-Accord $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$ entstünde. Wenn sich aber die Sexte

in die verminderte Quint auflöset, so geht es mit; weil dieser letztere Quint-Sexten-Accord $\begin{smallmatrix}6\\5^\flat\\3\end{smallmatrix}$ nicht so stark dissoniert.“ Zum Beispiel:
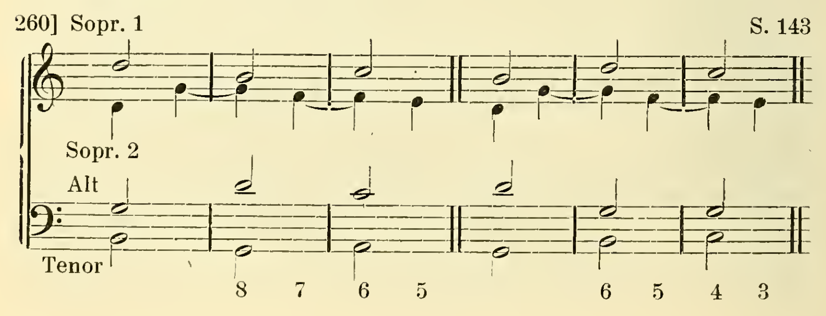


Es ist klar, daß wir es hier eigentlich mit einer wirklichen und überbundenen Sept im Durchgange zu tun haben (s. unten VI. Abschn., 2. Abt.), nicht aber mit einem wirklichen Vorhalt oder einer Synkope des strengen Satzes. Schon aber im strengen Satze einen Durchgang solcher Art zu gestatten oder nur zu dulden, heißt die Begriffe verwirren, zum Schaden der Lehre wie des Lernenden.

Aus einer Bemerkung Albrechtsbergers (S. 142—143), die sich auf das nachstehende Beispiel bezieht:
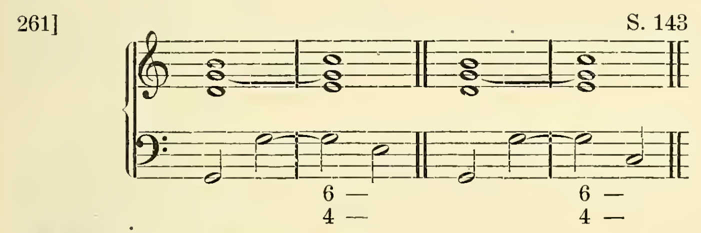


und die lautet: „Das NB. oben im zehnten Tacte über der Note G im Alt bedeutet, daß man, um lauter Bindungen zu haben, im freien Satze diese fundierte Quarte im Aufstreiche setzen darf, welche von der wesentlichen Septime aus ihrer zweyten Verkehrung herstammt; welche Septime alsdann auch, gleichwie die verminderte Quinte im schlechten Tacttheile frey angeschlagen werden darf“



geht übrigens deutlich hervor, daß Albrechtsberger sich des in allen diesen Fällen einheitlich waltenden Begriffes einer durchgehenden Sept bewußt gewesen, und wenn er eine solche Stimmführung auf Seite 142 ausdrücklich nur dem freien Satz vorbehält, so gibt er damit die Überschreitung selbst zu, deren er sich mit der Bemerkung auf Seite 139 schuldig gemacht hat. Von vornherein nur dem „freien Kontrapunkte“ weist Albrechtsberger nachstehenden Satz zu:

261]



was sich aber von selbst versteht.

Cherubini übernimmt (S. 50, Ex. 120) von Fux nicht nur das Teilungsverfahren mit allen seinen neuartigen Wirkungen, sondern zeigt außerdem in Exempel 121—122 den bereits in der vierten Gattung des dreistimmigen Satzes vorgeführten Satz überbundener Dissonanzen nunmehr in verschiedenen vierstimmig gehaltenen Beispielen, von denen aber erst später die Rede sein soll.

262]

Aufgaben:

1. Sopran — Fux, XIX, 7.

Alt C. f.

Tenor
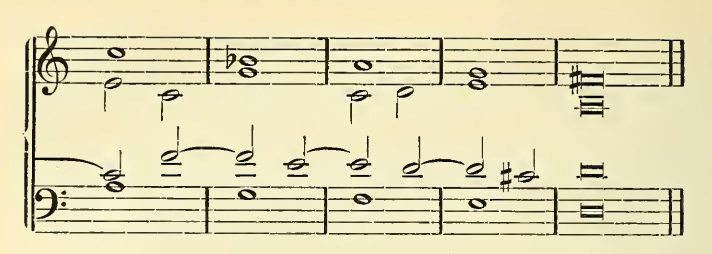
Baß
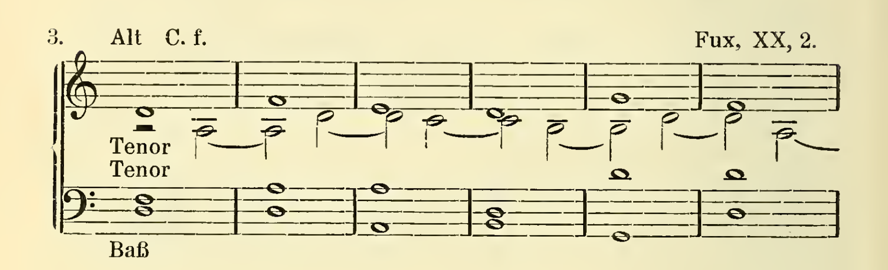
2. Sopran — Fux, XX, 1.

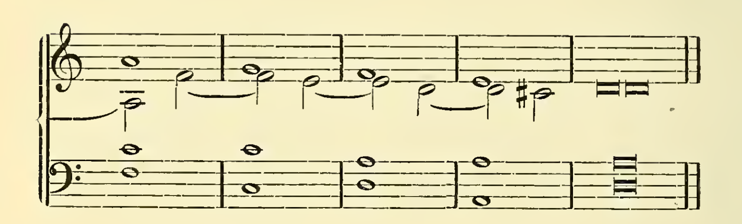
Alt

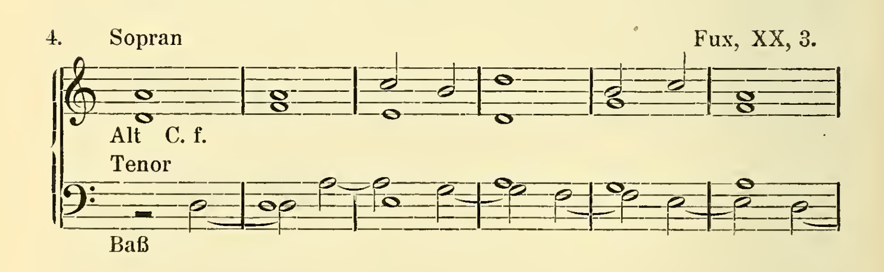
Tenor
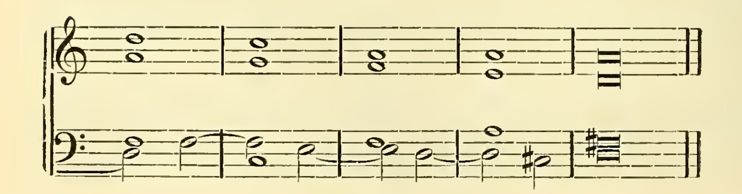
Baß C. f.

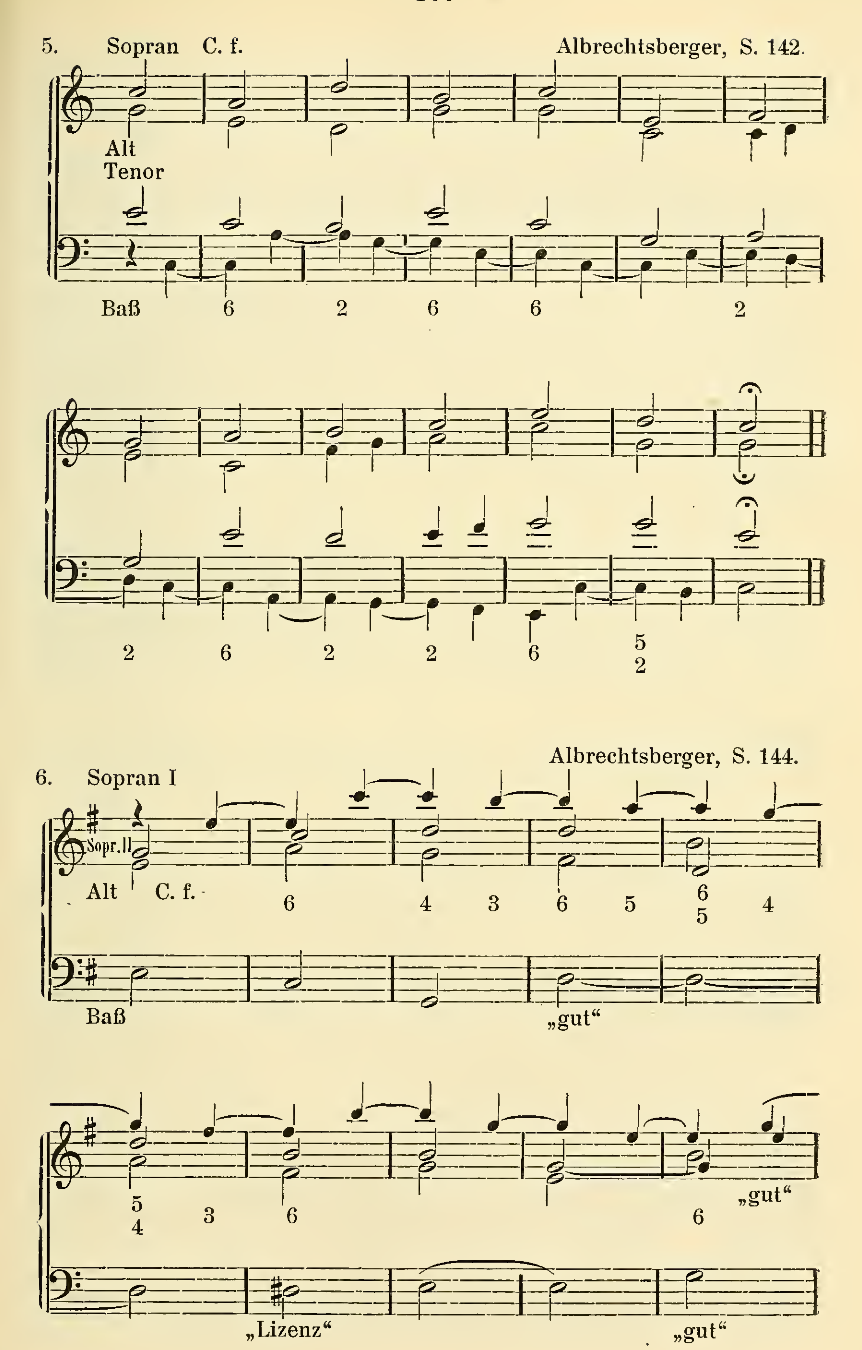


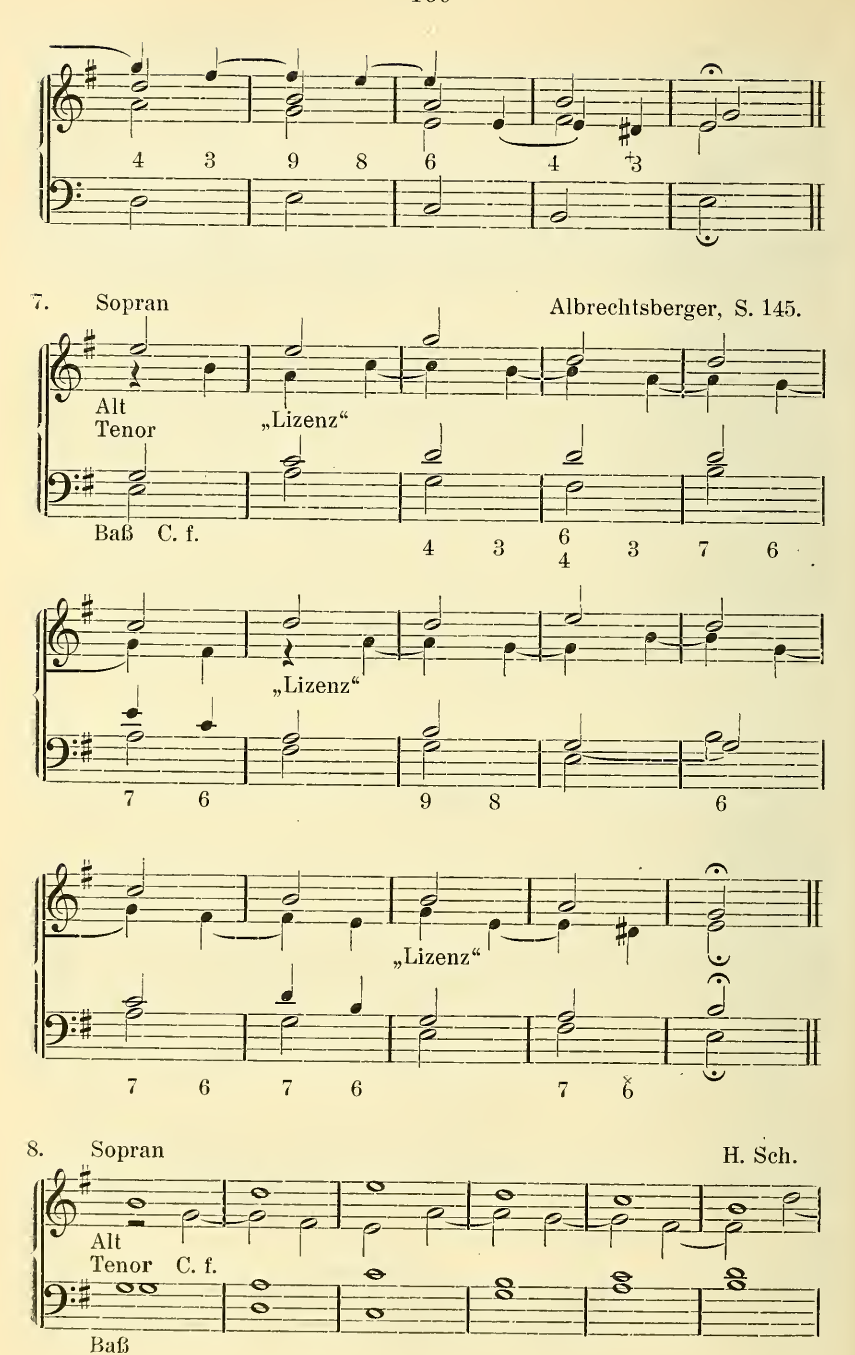

3. Alt C. f.
Fux, XX, 2.
Tenor
Tenor
Baß




4. Sopran
Fux, XX, 3.
Alt C. f.
Tenor
Baß




5. Sopran C. f.
Albrechtsberger, S. 142.
Alt
Tenor
Baß
6 2 6 6 2
2 6 2 2 6 5 2
Albrechtsberger, S. 144.
6. Sopran I
Sopr. II
Alt C. f.
6 4 3 6 5 6 5 4
Baß
„gut"
5 4 3 6 6
„gut"
„Lizenz"
„gut"


4
3
9
8
6
4
+3
7.
Sopran
Albrechtsberger, S. 145.
Alt
Tenor
„Lizenz“
Baß
C. f.
4
3
6
4
3
7
6
„Lizenz“
7
6
9
8
6
„Lizenz“
7
6
7
6
7
6
8.
Sopran
H. Sch.
Alt
Tenor
C. f.
Baß

9. Sopran H. Sch.

Alt
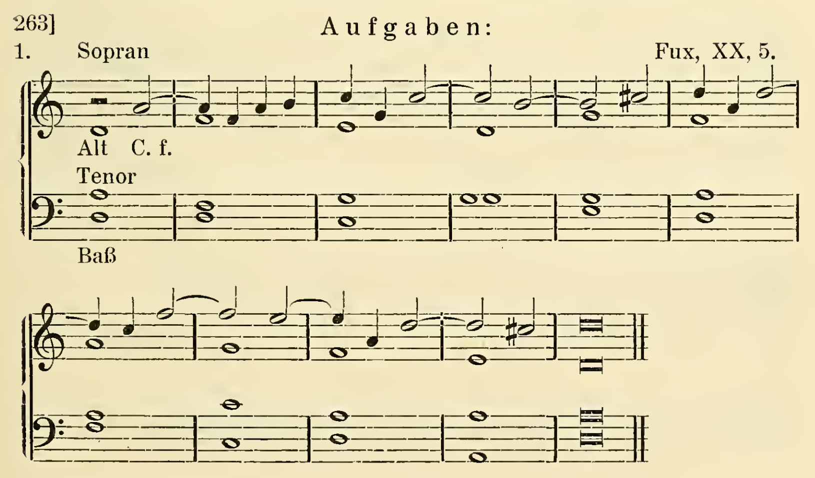
Tenor
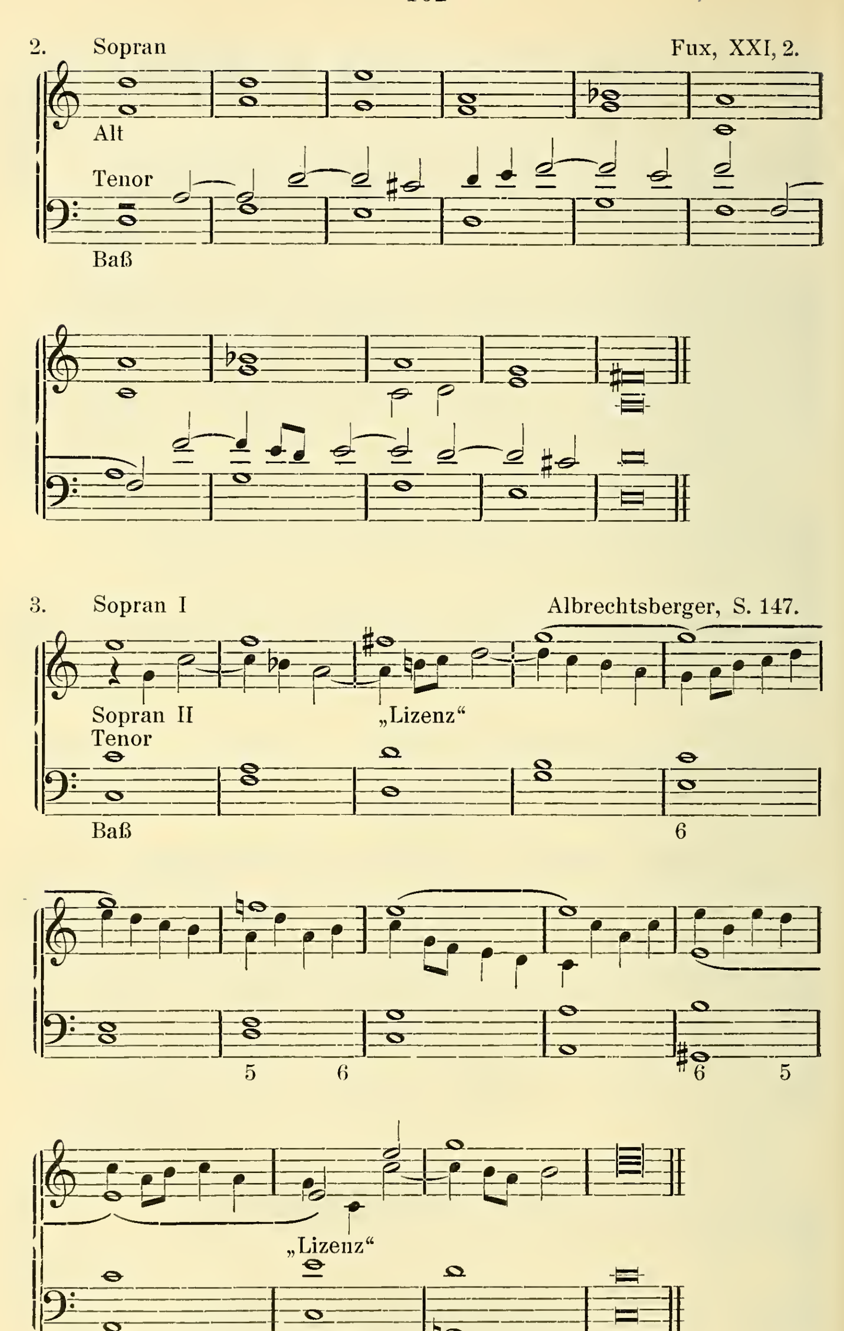
Baß C. f.
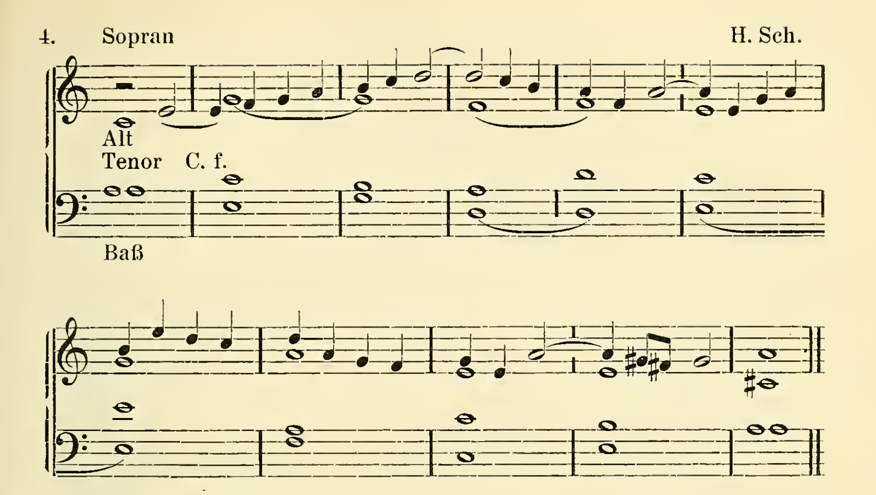
5. Kapitel

Fünfte Gattung: Gemischter Kontrapunkt

263] Aufgaben:




2.
Sopran
Fux, XXI, 2.
Alt
Tenor
Baß
3.
Sopran I
Albrechtsberger, S. 147.
Sopran II
„Lizenz“
Tenor
Baß
6
5
6
6
5
„Lizenz“
4
3


4.
Sopran
H. Sch.
Alt
Tenor C. f.
Baß

V. Abschnitt

Vom fünf-, sechs-, sieben- und achtstimmigen Satz

Semper idem, sed non eodem modo.

§ 1

Allgemeines

Man begreift von vornherein, daß man in solchen mehrstimmigen Sätzen zu Stimmenkreuzungen häufiger als im drei- oder vierstimmigen Satz genötigt ist.

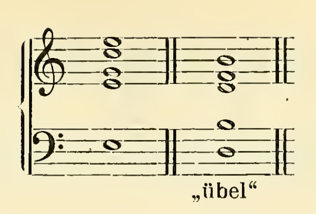
Bei Verdopplungen steht man unter dem unerbittlichen Zwange der Stimmführung derart unfrei, daß man auf deren Wertunterschiede noch viel weniger als im vierstimmigen Satze Rücksicht nehmen kann; doch muß man eine Verdopplung des aufwärtssteigenden Leittones vermeiden.

Im selben Maße, als wegen der vermehrten Stimmenzahl die Schwierigkeiten der Stimmenführung sich häufen, findet man hier immer weniger Gelegenheit, die Grundgesetze der kontrapunktischen Stimmführung in ihrer möglichsten Strenge zur Ausführung zu bringen. Nicht nur also, daß sich durchaus keine weitere Prolongation der Grundbegriffe ergibt, wird man durch die angewachsene Stimmenzahl vielmehr behindert, sie in ihrer ursprünglichen Reinheit wahrzunehmen, weshalb auf Übungen in solchen mehrstimmigen Sätzen nicht sonderlich Gewicht gelegt zu werden braucht. In diesem Sinne lasse ich nur wenige Aufgaben unten folgen.

Fux (S. 197): „Ich habe mir gewiß vorgenommen, auch einen Tractat von der Composition mit mehrere Stimmen hier einzuschalten; da ich aber durch Unpäßlichkeit, wie du siehst, daran verhindert werde, und nun das Bette hüten muß, so will ich solches zur andern Zeit thun, und eine besondere Abhandlung davon herausgeben, wenn Gott Leben und Gesundheit gibt. Woraus du das Uebrige, so noch zu wissen nöthig ist, ohne einem Lehrmeister vor dich erlernen kannst. Unterdessen sey versichert, daß dem, der ein Quatuor wohl machen kan, schon der Weg zur Composition mit mehrere Stimmen gebahnt sey: denn bey dem Anwachs mehrerer Stimmen, wird auch was von der Strenge der Regeln nachgelassen."

Albrechtsberger bringt einige kurze Regeln zum fünfstimmigen Satze im 32. Kapitel (S. 362 ff.). Daraus seien für den Gebrauch des strengen Satzes — er behandelt in diesem Kapitel durcheinander sowohl den strengen als den freien Satz — nur folgende Bemerkungen mitgeteilt: „Die vollkommenen Consonanzen werden am ersten verdoppelt; alsdann die unvollkommenen" usw. (Beispiele auf S. 363.) Auf die nachstehenden Beispiele:

264]



bezieht sich: „Das E als verdoppelter Grundton ex C dur geht mit; aber ex F-dur wäre es fehlerhaft. Das H aber hier im letzten Beyspiele ist als Semitonium modi von C dur fehlerhaft“ (vgl. auch S. 366). Erst im 33. Kapitel bringt Albrechtsberger Beispiele „mit Chorälen im strengen Satze“ (s. unten die Aufgaben; er beschließt sie mit einer Mischungsübung, in der nebst dem C. f. noch die 1., 2., 3. und 4. Gattung zur Anwendung gelangen; über die letztere Aufgabe s. nächsten Abschnitt).

Cherubini bietet Übungen im fünf- bis achtstimmigen Satze in Exempel 133—137, von denen unten Exempel 133 und 134—136 angeführt werden, geht indessen weiter als Albrechtsberger, indem er darüber hinaus noch Anweisungen für ganz freie Chorkompositionen mit fünf bis acht Stimmen gibt, die gar nicht dorthin gehören (s. S. 55 und Ex. 138, „ein Doppelchor im verzierten Contrapuncte ohne gegebenen Gesang“).

Bellermann müht sich nicht erst um den fünf- bis achtstimmigen Satz bei einem C. f., sondern stellt gleich Beispiele des freien Satzes, mehrstimmige Werke von Goudimel, Palestrina usw. auf, denen er ausführliche Erläuterungen beigibt (s. S. 416—444).

265]

Aufgaben:

1. Albrechtsberger, S. 371
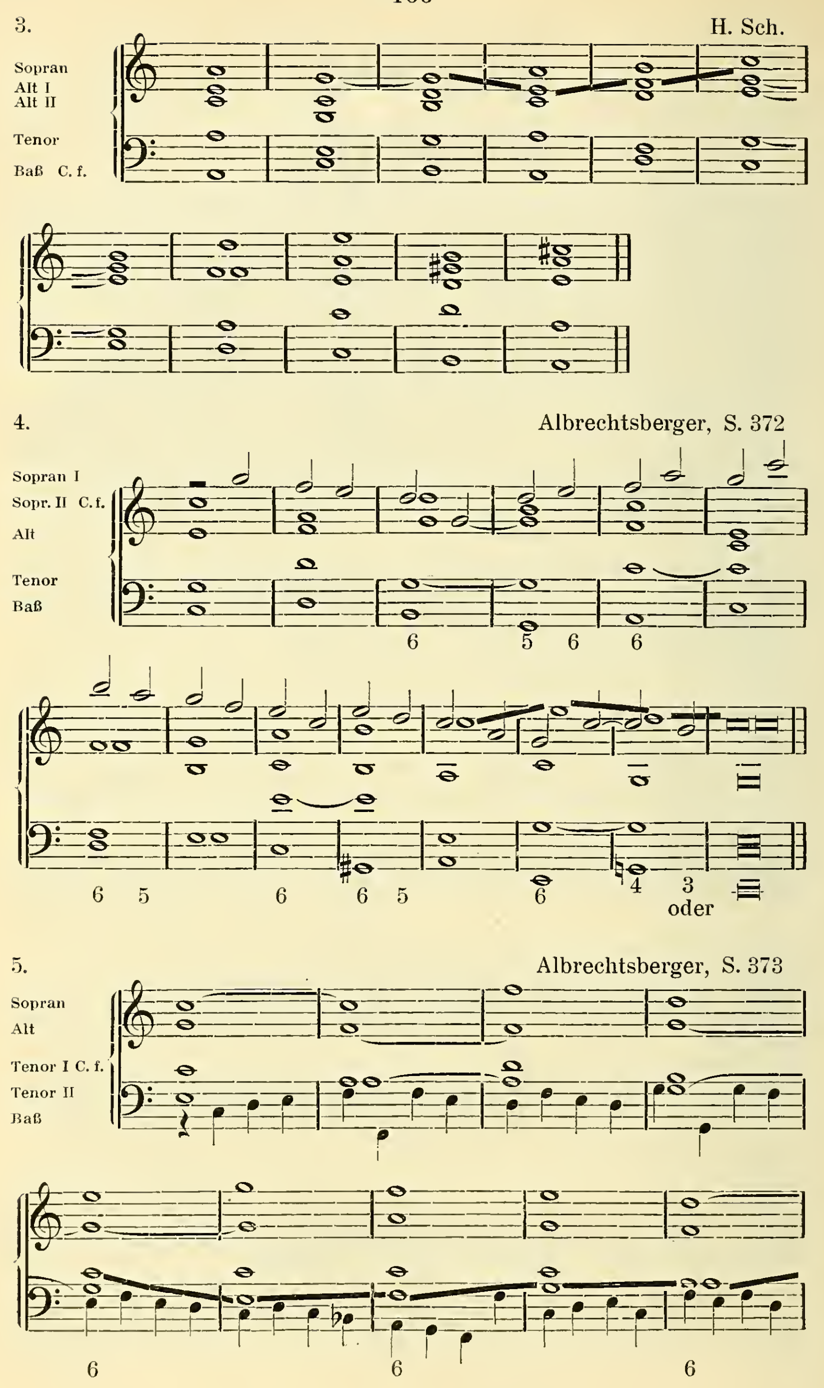
Sopran C. f.
Alt
Tenor I
Tenor II
Baß

6

6 6 6♮
♭

2. Cherubini, Ex. 133

Sopran I
Sopran II
Alt
Tenor
Baß C. f.



3.
H. Sch.
Sopran
Alt I
Alt II
Tenor
Baß C. f.
4.
Albrechtsberger, S. 372
Sopran I
Sopr. II C. f.
Alt
Tenor
Baß
6 5 6 6
6 5 6 6 5 6 4 3
oder
5.
Albrechtsberger, S. 373
Sopran
Alt
Tenor I C. f.
Tenor II
Baß
6 6 6

♮ 6

6. Albrechtsberger, S. 374

Sopran
Alt

Tenor I
Tenor II C.f.

Baß

6 7/5 ×6/♮ ♯ 9 8 6
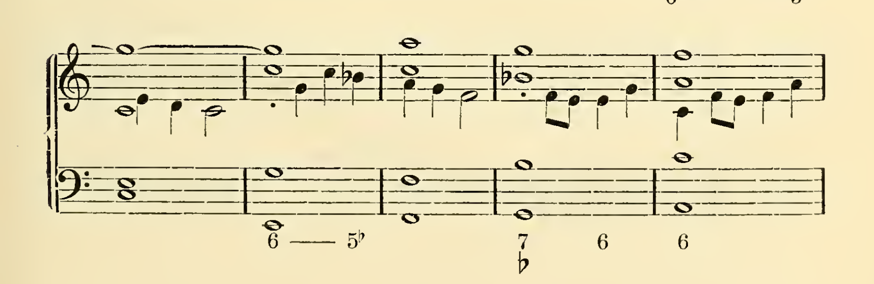
7 6 5 6 9 8 4 3

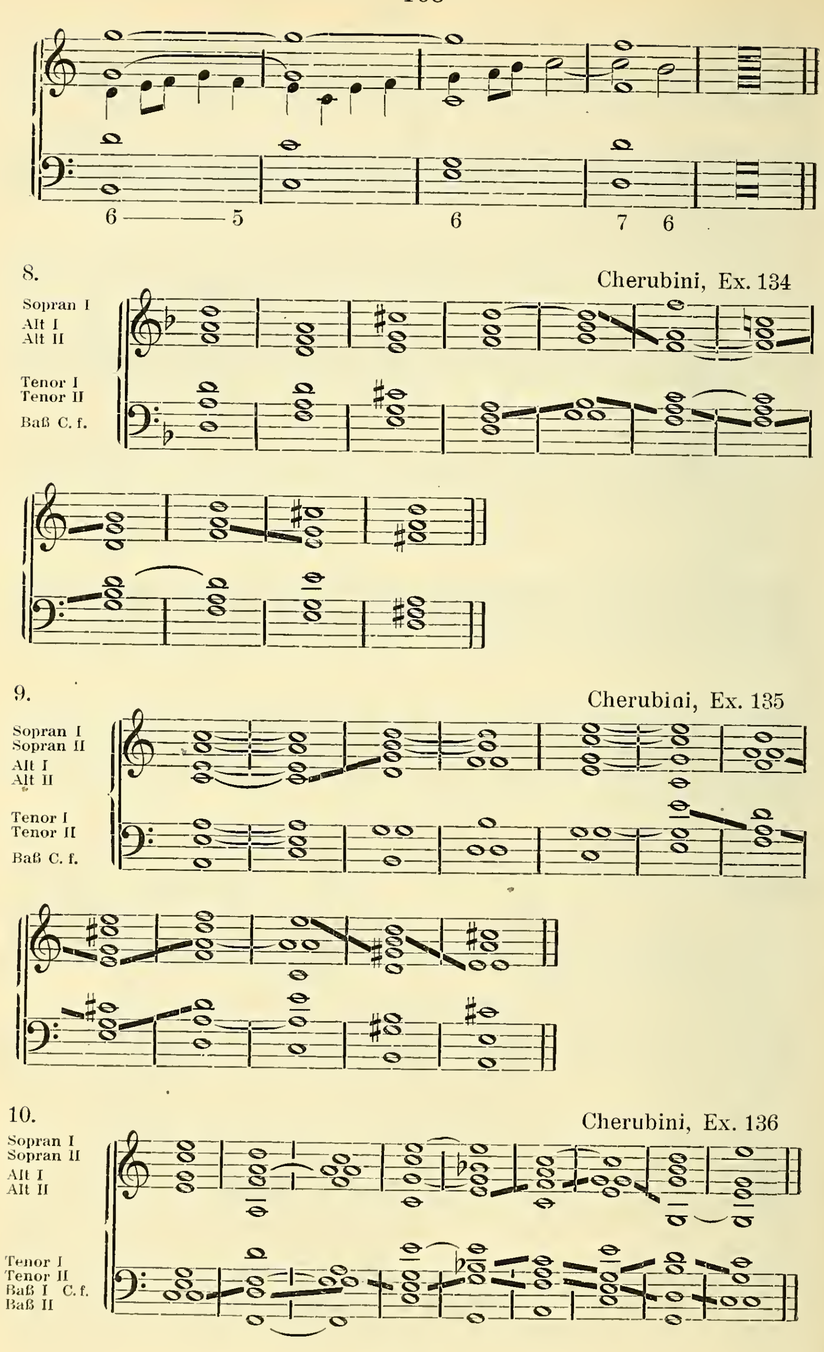
7. Albrechtsberger, S. 375

Sopran I
Sopran II
Alt

Tenor
Baß C. f.

6 —— 5




6 5 6 7 6
8.
Cherubini, Ex. 134
Sopran I
Alt I
Alt II
Tenor I
Tenor II
Baß C. f.
9.
Cherubini, Ex. 135
Sopran I
Sopran II
Alt I
Alt II
Tenor I
Tenor II
Baß C. f.
10.
Cherubini, Ex. 136
Sopran I
Sopran II
Alt I
Alt II
Tenor I
Tenor II
Baß I C. f.
Baß II

ÜBERGÄNGE ZUM FREIEN SATZ

Einleitendes

Semper idem, sed non eodem modo.

In den Lehrbüchern von Fux, Albrechtsberger, Cherubini und Bellermann, deren allein ich mich hier zu Literaturzwecken bediene, findet man in den Hauptstoff hier und dort auch Beispiele von Übungen eingestreut, in denen zwei, drei oder mehrere Kontrapunkte sich gleichzeitig in verschiedenen Gattungen bewegen, selbstverständlich bei C. f. und unter Beobachtung der Hauptgrundsätze des strengen Satzes, wonach der Niederstreich, außer im Falle einer dissonanten Synkope, stets konsonant bleibt und der dissonante Durchgang allezeit auf dem schwachen Taktteil (zwischen zwei Konsonanzen) erscheint. Des weiteren findet man dort auch die Anweisung zu einer Figur: $\begin{smallmatrix} 6 & — & | & 5 & — \\ 5 & 4 & | & 4 & 3 \end{smallmatrix}$ oder zu einer gleichzeitigen Teilung einer zweiten Stimme in Halben bei der vierten Gattung, wodurch sich besonders die Auflösung dissonanter Synkopen mannigfach neu gestaltet. Schon auf den ersten Blick erkennt man aber, daß diese eingestreuten Bemerkungen und Lehrsätze nur sehr locker im allgemeinen Plan sitzen und bloß Gelegenheitsanweisungen sind, die noch keineswegs in bestimmten, auf eine einfache Formel gebrachten Erkenntnissen ihren Ursprung haben. In der Tat galt es jenen Theoretikern nur, unter allen Umständen gewissen geläufigen Erscheinungen und Formeln des freien Satzes gerecht zu werden, und da sie sonst keine denk- und kunstgerechte Brücke zu diesem wußten, hielten sie es für völlig ausreichend, die gedachten Erscheinungen in ihrem Lehrgebäude nur irgendwo, irgendwie, mit oder ohne Erklärung unterzubringen. Sie wären daher wohl auch die letzten gewesen zu begreifen, wie sehr sie damit ihrer eigenen Lehre vom strengen Satze nur geschadet haben, ohne aber (was sie doch sicher wollten) die Lehre vom freien zu begründen.

Wenn nun im folgenden auch ich auf ebendieselben Erscheinungen zurückkomme, so könnte es zunächst scheinen, als hätte ich ihnen bloß einen geeigneteren Platz im Ganzen sowie die nötige Abrundung und Fülle im äußeren Sinne geben wollen. In Wahrheit aber geht es mir um viel, viel mehr, nämlich darum, die in jenen Stimmführungen verborgenen, noch unerkannt gebliebenen Gesetze ans Licht zu fördern und namentlich darauf hinzuweisen, wie sehr auch diese, trotz neuer Form der Erscheinung, doch nur als Prolongationen der Urgesetze aufzufassen sind.

Im besonderen geht nun mein Bestreben vorzüglich dahin, die Gesetze eines mehrstimmigen Durchganges, wie er zum erstenmal sich gerade bei Gelegenheit von Mischungen ergibt, festzustellen und den Nachweis zu führen, wie die Durchgänge, im Urgesetze wurzelnd, schon bei den Mischungen auf einen selbständigen Satz dringen, der ihnen auch im freien Satze, dort freilich noch mannigfaltiger, eigentümlich ist. In diesem Sinne sind in der ersten Abteilung „Mischung der fünf Gattungen bei fortgeführter Zugrundelegung eines C. f. die beiden ersten Kapitel vor allem der Klarlegung der Gesetze mehrstimmiger Durchgänge gewidmet, wozu die Mischung von zwei oder mehreren Kontrapunkten zweiter und dritter Gattung Gelegenheit gibt.

Die Einbeziehung der vierten Gattung in die Mischungen — siehe das 3. Kapitel der ersten Abteilung — zeigt sodann, wie bei aller Unwandelbarkeit der Urbegriffe die dissonanten Synkopen wegen hinzutretender besonderer Umstände schon hier allerlei Prolongationen entfalten können, die immer deutlicher die im strengen Satze noch verhüllten Unterschiede von Vorhälten im engeren Sinne und Überbindungen im weiteren erhärten und namentlich schon den Vierklang in seinen ersten Umrissen erblicken lassen. In eben diesem Kapitel sieht man die Überbindung sich im letzten Grunde als eine bloß rhythmische Urerscheinung enthüllen, weshalb sich erklärt, wie eine Überbindung nun auch auf dissonante Durchgänge angewendet werden kann. Der höchst bedeutsamen Erkenntnis dieser Prolongation ist die zweite Abteilung gewidmet, „Von einer Überbindung der Dissonanz“.

Endlich wird in der dritten, letzten Abteilung: „Von der Ellipse einer Stimme als Brücke zum freien Satz“ der naheliegende Schluß erörtert, wie eine in Ganzen fortschreitende Stimme aus einem Mischungssatz füglich auch weggedacht werden kann, wenn es richtig ist, daß die Kontrapunkte in der Beschaffenheit der Mischungsaufgaben erst durch Vermittlung jener Stimme entstehen konnten; es wird also gezeigt, daß es möglich ist, aus dem Verlaufe zweier oder mehrerer Kontrapunkte zweiter, dritter, vierter oder fünfter Gattung (in beliebiger Mischung) auf eine Stimme in Ganzen zu schließen, die sie bindet und erläutert. Man braucht dann nur die Stimme in Ganzen als gleichsam einen Platzhalter der Stufen im freien Satze anzunehmen, um zu begreifen, welchen Wert eine solche Ellision als Brücke zum freien Satz gewinnt.

Zum Beschlusse sei der bessern Übersicht halber noch der Plan gezeigt, nach dem die Mischungsaufgaben der ersten Abteilung gebracht werden. Dabei bedeutet die Ziffer 1 die Ganzen (in einem dreistimmigen Satze somit den C. f., in einem vier-

stimmigen, der 1 1 bringt, den C. f. und eine zweite Stimme in Ganzen), die Ziffern 2, 3, 4 und 5 die zweite, dritte, vierte und fünfte Gattung:

1. Kapitel:	A.	1 2 2	3. Kapitel:	A.	1 2 4
	B.	1 1 2 2		B.	1 1 2 4
	C.	1 2 2 2		C.	1 2 2 4
2. Kapitel:	A.	1 2 3		D.	1 3 4
	B.	1 1 2 3		E.	1 1 3 4
	C.	1 2 2 3		F.	1 2 3 4
	D.	1 3 3		G.	1 3 3 4
	E.	1 1 3 3		H.	1 4 4
	F.	1 2 3 3	4. Kapitel:		1 5 5
	G.	1 3 3 3			usw.

VI. Abschnitt

Erste Abteilung:

Mischung der fünf Gattungen bei fortgesetzter Zugrundelegung eines C. f.

---

1. Kapitel

Mischung zweier oder dreier Kontrapunkte zweiter Gattung

A. Dreistimmiger Satz:

Zwei Kontraprunkte zweiter Gattung:

C. f.

§ 1

Allgemeine Kennzeichen dieser Mischung

Treten dem C. f. zwei Kontrapunkte in Halben gegenüber, so ergibt sich einerseits die Gelegenheit zu neuartigen Stimmführungen besonders der Durchgänge, wie sie der dreistimmige strenge Satz noch nicht hervorbringen konnte. Wie aber anderseits durch den mangelnden Gegensatz im Rhythmus der beiden Kontrapunkte die Fülle der Möglichkeiten dennoch eingeschränkt bleiben muß, wird erst durch Gegenüberstellung von Mischungen zu zeigen sein, die eine Verschiedenheit des Rhythmus aufweisen.

Es liegt in der Richtung der bisher beobachteten Darstellung, wenn ich in der Behandlung auch dieser Sätze nach Tunlichkeit den Unterschied einer strengen und natürlichen Stimmführung gegenüber einer minder strengen hervorzuheben mich bestreben werde, und zwar weniger um damit etwa zu sagen, daß der Vorzug allezeit nur jenen gebühre, sondern mehr um auf den Unterschied an sich hinzuweisen und zu zeigen, wie man mit einer strengen Stimmführung zwar näher bei den Grundgesetzen verbleibt, doch darum diese Gesetze bei einer minder strengen nicht etwa schon aufhebt, sondern nur in deren Prolongation hinausschreitet.

§ 2

Von der strengen Gestaltung des Satzes
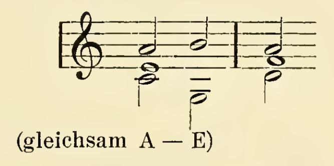
Sofern der Satz im Sinne völliger Strenge geführt werden soll, wird man dafür zu sorgen haben, daß die Halben des Aufstreichs entweder beide zum C. f. konsonieren oder beide dissonieren.

1. Im ersten Falle, wenn die Halben des Aufstreichs beide zum C. f. konsonieren, ist es eben das Grundgesetz der Konsonanz, das den Satz rechtfertigt. Im Einzelnen können sich hiebei folgende Möglichkeiten ergeben:

a) Bei Dreiklangsvollständigkeit des Niederstreiches, ${}^{5}_{3}$ oder ${}^{6}_{3}$, kann der Aufstreich die Harmonie fortsetzen (s. z. B. unten Aufg. 1: T. 9; 2: T. 6), oder unter Umständen auch eine neue herbeiführen (s. z. B. Aufg. 2: T. 4).

Namentlich zum Harmoniewechsel ist zu bemerken: Nicht nur kann er hier wie im strengen Satze durch 5—6 oder 6—5 herbeigeführt werden (s. Aufg. 2: T. 9, 10), sondern auch jenseits von 5—6, wie dies im strengen Satze eben noch nicht möglich gewesen, zum Beispiel:

266]
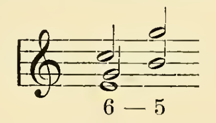


(gleichsam A — E)

eine Art Harmoniewechsel, die zum erstenmal das Neue aufweist, daß bei einem C. f. die beiden Harmonien um eine Quint voneinander entfernt sind, während der Harmoniewechsel des strengen Satzes (bei 5—6) die Harmonien nur um eine Terz entfernt zeigt.

Daß die Intervallenfolge 5—6 (oder 6—5) unter Umständen eher aber in die Wirkung eines konsonanten Durchganges oder einer Nebennote hinüberführt (III. Abschn., 2. Kap., § 3), ist hier ebenso wie im strengen Satze wahrzunehmen (s. Aufg. 1: T. 2, 5 und 6).

Darüber hinaus kann die Wirkung von 5—6 oder 6—5 zum ersten Male auch noch durch Stimmentausch erzeugt werden:

267]
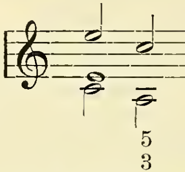


(vgl. Aufg. 1: T. 7); nur hat man nicht zu übersehen, daß sich eine solche Wirkung aus der Stimmenführung meist von selbst ergibt, ohne daß auf den Stimmentausch eigens eine Absicht gerichtet wäre, während der freie Satz sich dieses Mittels öfter mit Bewußtsein bedient, in welchem Sinne dann von einem Stimmentausch mit mehr Recht die Rede sein dürfte.

b) Bei Dreiklangsunvollständigkeit des Niederstreiches kann der Aufstreich den Dreiklang vervollständigen (s. unten Aufg. 1:
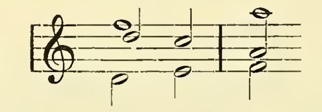
T. 1; 2: T. 3) oder ihn weiter in seiner Unvollständigkeit belassen, wie endlich auch einen Harmoniewechsel herbeiführen, zum Beispiel:

268]



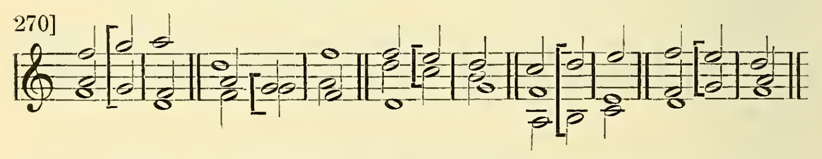
2. Sollen die Halben des Aufstreiches dissonante Durchgänge bringen, so müssen sie noch durchaus streng die Regel einhalten, wie sie der strenge Satz für den Durchgang aufstellt, so daß gerade in solchem strengen Festhalten an der Regel sich hauptsächlich der Gegensatz unserer Mischung zum freien Satze äußert, wo dann der Durchgang in Prolongation der strengen Regel auch freiere Erscheinungsformen aufweist. Unstatthaft ist daher in unserem Mischungssatz ein Abspringen vom dissonanten Durchgang, wie zum Beispiel:

269]
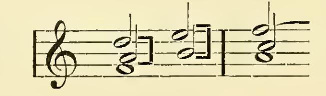


Noch aber auf der Grundlage dieser die strenge Regel einhaltenden Stimmführung ergibt sich schon hier, daß die dissonanten Durchgänge der beiden Kontrapunkte für sich allein gleichsam einen obligaten zweistimmigen Satz darstellen, bei dem, wie beim zweistimmigen erster Gattung, die Intervalle untereinander zu konsonieren haben:

270]



Wenn hiebei die Fortschreitung in Quarten verworfen wird, zum Beispiel:

271]



von der man aber zu unterscheiden hat, zum Beispiel:

272]



so dürfte der Grund hiefür (vgl. II^1, S. 155 und hier III. Abschn., 1. Kap., § 23) darin zu suchen sein, daß der C. f. nicht die Kraft hat, die dissonante Wirkung der Quart in vertikaler Richtung aufzuheben, da er liegenbleibend bloß eine Art Seitenbewegung vorstellt; es ist dann gleichsam so, als würde trotz dem C. f. der Satz der Durchgänge nur allein vorhanden sein, somit die Quart nach der Tiefe ungedeckt bleiben und ebendaher auch dissonant wirken.

Ebenso selbstverständlich ist es, daß man auch eine Nebennote mit einem Durchgang, zuweilen sogar zwei Nebennoten miteinander verbinden darf:

273]

Daß sich aber unter den hier geforderten strengen Voraussetzungen eine Quint bei den Durchgängen wegen 5—5-Folgen verbietet, muß ohneweiters einleuchten (man denke sich bei Fig. 271 die Halben in Umkehrung).

§ 3

Von der minder strengen Ausgestaltung
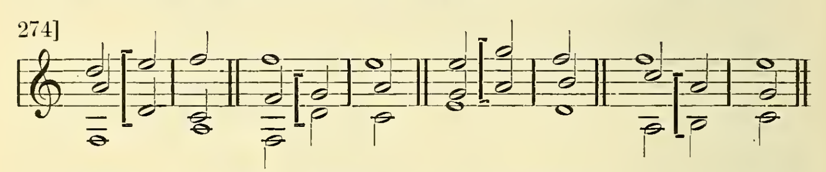
Eine andere eigentümliche Wirkung entsteht aber, wenn ein dissonierender Durchgang auf einen konsonierenden Sprung stößt (s. z. B. Aufg. 1: T. 4, 6, 8). Entspricht dann zwar die Führung jenes wie dieses dem strengen Satze aufs genaueste, so zeitigt die Verschiedenheit der sich gleichzeitig auswirkenden Gesetze dennoch einen Widerstreit, der nun in der Weise ausgetragen wird, daß die dissonante Natur des Durchganges die konsonante Wirkung des springenden Intervalles aufhebt. Daß hiebei gerade der dissonante Durchgang siegt, beruht wohl darauf, daß durch einen solchen ja, wie dies schon im III. Abschnitt, 2. Kapitel, § 2 erklärt wurde, die Harmonie des Niederstreichs in viel stärkerem Maße bestätigt und fortgesetzt, das heißt, die harmonische Einheit des Taktes viel entschiedener verbürgt wird, als durch eine konsonante Halbe. Man darf daher auch sagen, daß der dissonante Durchgang durch seinen überlegenen Einfluß den konsonierenden Sprung gleichsam in die eigene Dissonanz mitreißt, weshalb in einer solchen Lage von einer Horizontalisierung des Sprunges, das heißt vom Sprung als wieder nur von einem Durchgang, und zwar von einem „springenden Durchgang“ zu sprechen durchaus nicht unangebracht erscheinen mag. (Wie im VII. Abschnitt gezeigt werden soll, entstehen aus ähnlichen Ursachen auch im freien Satze „springende Durchgänge“, die namentlich

dann, wenn sie im Basse vorkommen, häufig so verwirrend wirken, daß sie als Durchgänge sehr schwer zu erkennen sind.)

Von der soeben dargestellten Stimmführung ist demnach zu unterscheiden ein Fall wie zum Beispiel Aufgabe 1: T. 2, 10, bei dem ein konsonanter Durchgang mit einem konsonanten Sprung des andern Kontrapunkts zusammentrifft, wo dann beide Kontrapunkte, weil sie zum C. f. konsonieren, einer Rechtfertigung nicht bedürfen.

Doch auch bei den ersterwähnten dissonanten Durchgängen zeigt es sich, daß deren Satz, trotz der an sich unzweifelhaften Berechtigung des Kontrapunktes, in ein beliebiges zum C. f. konsonierendes Intervall zu springen, gleichwohl Sprünge nicht duldet, die eine Terz, Quart oder Sept ergeben, wie zum Beispiel:
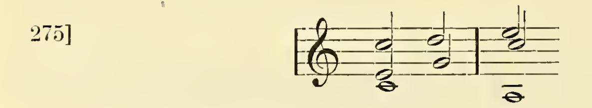
274]



So gelangt man nach Ausschaltung von Sekunden, Quarten und Septen doch wieder zu jenem strengen zweistimmigen Satz der Durchgänge, von dem im vorigen Paragraphen bereits die Rede gewesen.
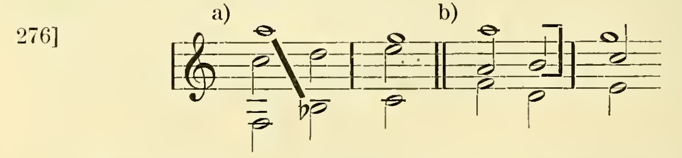
Daß unter Umständen hier auch schon eine Quint gebracht werden darf, beruht darauf, daß ein Sprung die erforderliche Gegenbewegung beistellen kann (s. Aufg. 1: T. 4); doch ist wohl auch die gerade Bewegung zulässig in einem Falle wie:

275]



Demnach ist eine Stimmführung wie bei a) der nachstehenden Figur:

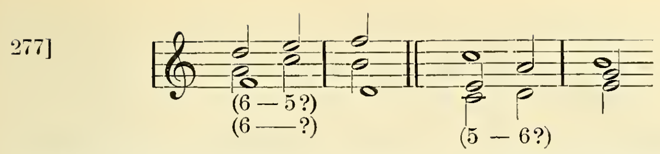
276]



nur wegen des Anspringens der Sept ausgeschlossen, was am besten aus dem Gegenstück unter b) erhellt, wogegen nichts einzuwenden ist.

Auch muß die Verbindung eines dissonanten Durchganges mit einem Harmoniewechsel, wie zum Beispiel:

277]



zurückgewiesen werden, da sie eine widerspruchsvolle, zu undurchsichtige Belastung an Wirkungen ergibt: müßte doch einerseits wegen des dissonanten Durchganges an der Harmonie des Niederstreichs als der einen des Taktes überhaupt festgehalten werden, während anderseits der Harmoniewechsel noch im selben Takte die Anerkennung einer neuen Harmonie fordern würde. Selbst der freie Satz vermag an einer Stelle nur den einen Klang zu behaupten, und eine Stimmführung wie die des ersten Beispiels der Fig. 277 wäre dort als ein Durchgang im D-Klang (6-Akkord) nur deshalb leicht zu verstehen, weil man c als zweiten (ebenfalls von d unmittelbar kommenden oder durch Vertretung abgeleiteten) Durchgang hören könnte.

§ 4

Nähere Kennzeichen des Satzes der Durchgänge
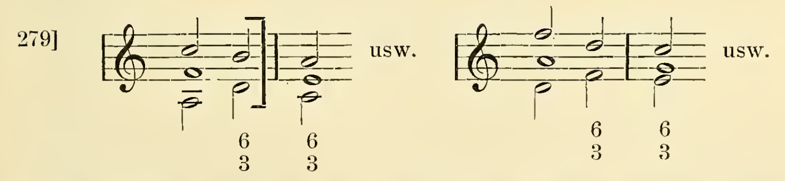
1. Man könnte den Satz der Durchgänge in Anbetracht dessen, daß seine Intervalle eigenen Gesetzen folgen, nun überhaupt als einen in sich völlig abgeschlossenen zweistimmigen Satz erklären, wenn nicht zuweilen Lagen, wie zum Beispiel folgende:

278]

notwendig die dritte Stimme und damit den dreistimmigen Satz zum Bewußtsein brächten.

Besondere Wertung heischt die Erscheinung des $\frac{6}{3}$-Klanges, der unter Umständen auf dem Aufstreich entsteht:

279]



und der schon hier die erste Gelegenheit bietet wahrzunehmen, wie sich, anderweitige günstige Umstände des C. f. vorausgesetzt, an ihn gern wieder ein zweiter $\frac{6}{3}$-Klang auf dem Niederstreich anschließt. Ist diese Neigung der Stimmführung gewiß begreiflich, sofern es bei drei Stimmen überhaupt kaum eine bequemere Stimmführung gibt, als in gerader Bewegung mit

$^{6}_{3}$-Klängen fortzuschreiten, so wäre es an dieser Stelle nicht nötig, noch eigens davon zu sprechen, wenn es nicht gälte, auf eine neue Möglichkeit in unserer Mischung hinzuweisen, die $^{6}_{3}$-Fortschreitungen in einer Weise begünstigt, wie sie die erste Gattung des strengen drei- oder vierstimmigen Satzes noch nicht kannte. Denn während dort das Fortgehen von $^{6}_{3}$ zu $^{6}_{3}$, wie es anders ja nicht sein konnte, die Werte von Ganzen in Anspruch nahm, wird es hier in der Mischung möglich, auch den Aufstreich hiefür zu verwenden, und dieses zeigt die besondere Geschmeidigkeit des $^{6}_{3}$-Klanges, der auf dem Aufstreich angebracht so fließend glücklich von Niederstreich zu Niederstreich zu vermitteln vermag. Man ahnt, wie mit einer solchen Eigenschaft begabt gerade der *Terz-Sext-Klang zur Seele des Satzes der Durchgänge* emporwachsen muß, wovon wir eben hier die erste Spur wahrnehmen können.

Von solchen auf die Dreistimmigkeit naturgemäß hinweisenden Lagen jedoch abgesehen, bildet der Satz der Durchgänge vermöge seiner im übrigen abgeschlossenen Zweistimmigkeit sozusagen einen Staat im Staate, und man versteht, weshalb er so gut wie nur irgendein strenger zweistimmiger Satz fortgesetzte Terzen- oder Sextengänge nicht duldet.

2. Doch hebt selbstverständlich der Satz der Durchgänge den zweistimmigen Satz der Außenstimmen keineswegs auf. Schon in Verbindung mit einer dritten Stimme und noch mehr in Verbindung mit zweien zeigt es sich, daß der Satz der Durchgänge wirksamer ist, wenn er mit dem Satz der Außenstimmen zusammenfällt, das heißt, wenn die Außenstimmen selbst es sind, die die Durchgänge führen: von Haus aus im Vordergrund stehend, schöpfen sie aus der Wirkung der Durchgänge erst recht Bekräftigung und Nachdruck. Schon etwas weniger wirkungsvoll zeigt sich der Satz der Durchgänge, wenn nur eine Außenstimme sich beteiligt, und am schwächsten in der Wirkung ist er, wenn er, wie dies im vierstimmigen Satze möglich, bloß bei den Mittelstimmen liegt. Von diesen letzten Lagen gilt dann aber erst recht, daß, je besser der zweistimmige Satz der Außenstimmen, desto besser auch der Satz der Durchgänge gerät. Und hierin liegt die Wurzel jener für den freien Satz so außerordentlich wichtigen Regel, daß man vor allem auf den Baß als die tiefe Stimme des äußeren zweistimmigen Satzes achten müsse, da mit ihm auch die Güte der Mittelstimmen (also auch der Durchgänge) steht und fällt.

3. Die Konsonanz, zu der die Durchgänge (einschließlich der springenden) zusammentreten, begründet deren Satz nicht allein

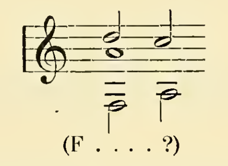
äußerlich, sie fördert vielmehr auch ihren innern Sinn als Durchgänge. Zu zweit drücken die Durchgänge ihre Absicht eben noch nachdrücklicher als einzeln aus und sie dissonieren gegen den liegenden Ton (oder gegen den nur liegend gedachten, wie ihn der freie Satz kennt) schon gleichsam gewichtmäßig kräftiger, weil sie miteinander konsonieren. Der Zuwachs an Stimmen verstärkt also den Durchgang als solchen, wodurch zugleich die bedingte Selbständigkeit desselben als eines Satzes für sich im rechten Licht erscheint.

§ 5

Von der Stufenlosigkeit der Klänge auch in den Mischungssätzen

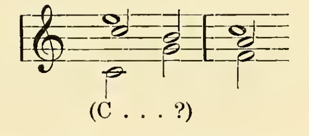
In welchem Sinne schon bei der zweiten Gattung vom Begriff der Auskomponierung gesprochen werden darf, wurde bereits im III. Abschnitt, 2. Kapitel, § 2 erörtert. Es versteht sich nun, daß der weitere Zuwachs an Halben, wie er hier durch die zweite ebenfalls in Halben kontrapunktierende Stimme vermittelt wird, die Wirkung einer Auskomponierung steigern muß. Trotz alledem bleibt es auch hier noch dabei, daß alle nur irgend erzielbare Steigerung der Auskomponierung den Klängen noch immer nicht jene letzte Bestimmtheit zu geben vermag, wie sie allein der freie Satz durch die Stufen gewährt. Wie leicht erliegt man doch der Täuschung, man habe zum Beispiel im Falle:

280]



bei einem liegenden Grundton F mit der Folge 6—5, oder zum Beispiel im Falle:
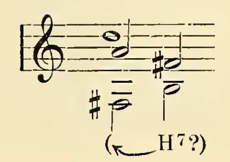
281]



bei einem liegenden Grundton C mit dem Durchgang 8—7 zu tun.
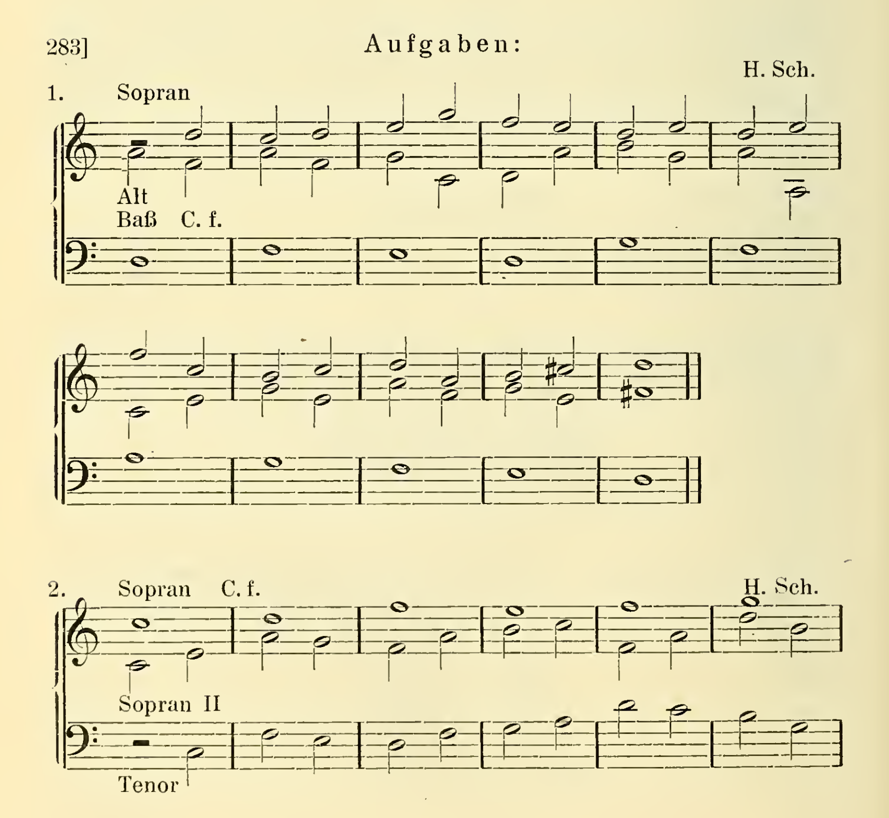
Oder meldet sich nicht etwa nachträglich zum Beispiel bei:
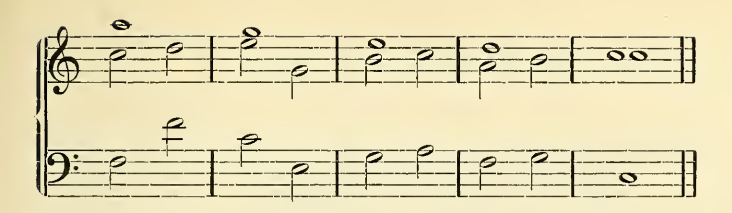
282]



täuschend die Summe eines H^7-Klanges? Doch sei dem wie es wolle, wir haben gleichwohl auch hier jede persönliche Empfindung, die aus der Stimmführung verschiedene Wirkungen des freien Satzes heraushören möchte, noch strengstens zurückzuweisen und allezeit nur stimmführungsgemäß zu werten, was sich auf dem Aufstreich begibt. Denn eben weil es an Stufen noch fehlt, geschieht es ja, daß trotz vermehrtem Stoff auch der Satz der Durchgänge sich hier unter allen Umständen zunächst nur zum Gesetz der Konsonanz flüchtet, da er durch dieses im unbedingten Sinne eine Verständlichkeit erreicht, die er auch bei freierer Stimmenführung wegen Mangels an Stufen nicht erreichen könnte. Wohl aber mögen solche bloß durch unabhängige Stimmführung entstehende Wirkungen begreiflich machen, weshalb der freie Satz nicht selten ähnliche Wege einschlägt, um mittels vorgetäuschter Konsonanzen dissonante Begriffe zu erfüllen, eine Technik, deren große Fruchtbarkeit erst später am freien Satze des näheren aufgezeigt werden soll.

283] **Aufgaben:**





B. Vierstimmiger Satz

Ein Kontrapunkt erster und zwei Kontrapunkte zweiter Gattung:
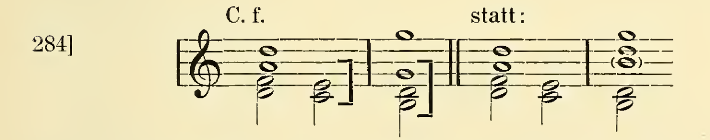
C. f.

§ 6

Von der Gelegenheit zu reichlicheren $^6_3$-Bildungen im Satze der Durchgänge und vom Harmoniewechsel

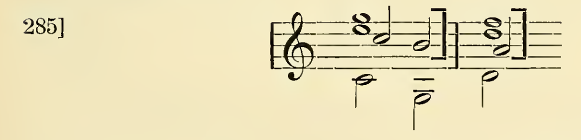
Eine solche Mischung fördert die schon oben in § 4 dargestellte Neigung zu $^6_3$-Bildungen umso leichter, als hier außer dem C. f. noch eine Stimme in Ganzen mitwirkt, die mit den beiden andern Kontrapunkten in Halben die Ausführung der $^6_3$-Klänge vom C. f. eher unabhängig machen kann, zum Beispiel:

284]



Noch sind indessen, den Satz der Durchgänge für sich betrachtet, $^6_4$-Bildungen nicht anders möglich, als zum Beispiel so (s. dagegen Fig. 271):

285]
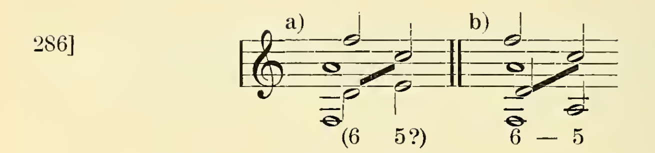


wo sie dann freilich, weil sie nicht zu tiefst sind, als wirkliche $^6_4$-Bildungen nicht in Frage kommen.

Je stärker hier durch den Niederstreich die Konsonanz ausgeprägt erscheint, desto mehr fällt der an Fig. 277 aufgezeigte Widerspruch in der Verbindung eines Harmoniewechsels mit
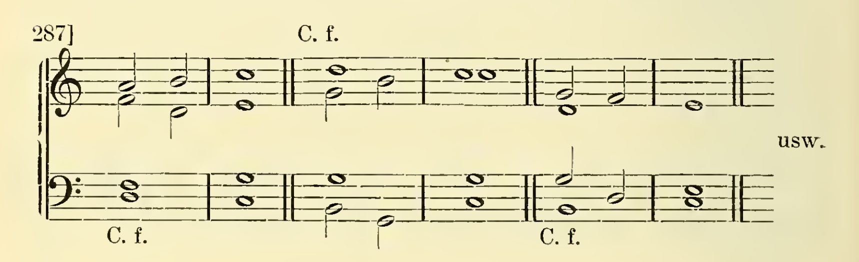
einem dissonanten Durchgang auf, siehe unter a) der Fig. 286, wogegen die Form b) ohne weiteres zulässig ist:

286]



In der Schlußwendung der unter Fig. 288 angeführten Aufgabe läßt sich ein Vorklang der Stufenfolge II—V—I vernehmen. Es ist dies ein weiterer Beitrag zur Vertiefung der Erkenntnis, daß die Stufen ihren Ursprung in der Stimmführung haben (vgl. S. 49—50). Doch sind auch andere Schlüsse möglich, wie:

287]



288]

Aufgabe:

H. Sch.

Sopran

Alt C. f.

Tenor

Baß

C. Vierstimmiger Satz:

Drei Kontrapunkte zweiter Gattung:
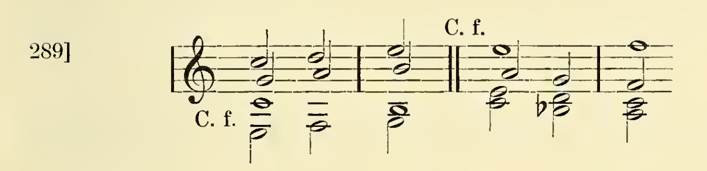
C. f.

§ 7

Von den $^6_3$- u. $^6_4$-Bildungen
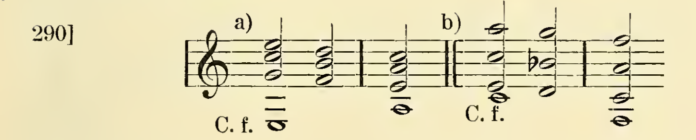
Wenn drei Kontrapunkte in Halben fortschreiten, finden sie — nunmehr gleichsam ein dreistimmiger Satz im Satze — noch günstigere Gelegenheit zu $^6_3$-Bildungen, als dies in der vorangegangenen Mischung der Fall war. Solcherart nun durch drei Stimmen vorgetragen erscheint die Absicht zum Durchgang sozusagen dreifach einbekannt und daher auch dessen Wirkung verdreifacht, zum Beispiel:

289]



Die Frage, ob im Satze der Durchgänge hier vielleicht auch schon $^6_4$ gestattet sein könnte, ist wie folgt zu beantworten: Bei strengerer Ausführung müßte man eigentlich einen Durchgang wie zum Beispiel:
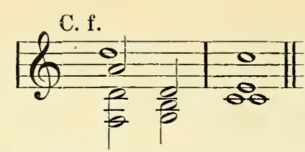
290]



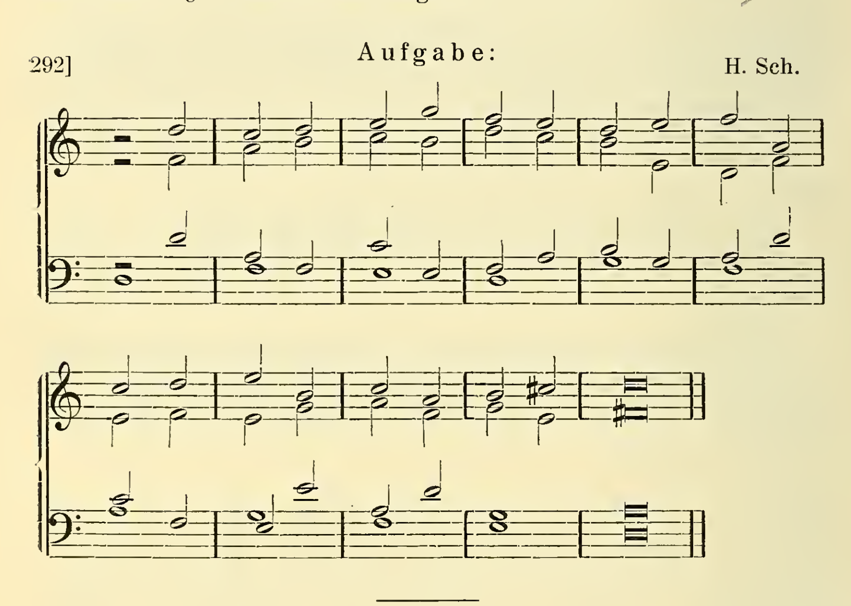
wohl aus demselben Grund zurückweisen, aus dem man im dreistimmigen Satze der Mischungen die Quartfolgen (s. Fig. 271) verworfen hat. Jedoch ist nicht zu leugnen, daß die voller abgeschlossene Dreistimmigkeit des $^6_4$-Klanges gegenüber jenen sozusagen nackten Quarten einen Vorsprung zumindest an Zusammenhang der betreffenden Stimmen untereinander bedeutet; und in diesem Sinne wieder mag man einen solchen Durchgang, zumal den mit enger Lage unter a) der obigen Figur bereits gelten lassen. (Wie es mit solchen Durchgängen in anderen Mischungsätzen und im freien Satze steht, wird unten im 2. Kap., § 10 und im VII. Abschnitt zu sehen sein.)

Auch hier ist eine an die Folge II—V—I anklingende Schlußwendung erzielbar, wie:


291]



Daß es in allem übrigen bei den Errungenschaften der vorausgegangenen Mischungen bleibt, ist selbstverständlich, wie endlich auch dieses, daß eine noch weitergehende Entfaltung vor allem an dem Gleichgewicht im Rhythmus der Halben scheitern muß, wie dies in § 1 vorerst nur angedeutet wurde.



---

2. Kapitel

Einbeziehung der dritten Gattung

A. Dreistimmiger Satz:

Ein Kontrapunkt zweiter und einer dritter Gattung: C. f.

§ 1

Allgemeine Kennzeichen dieses Mischungssatzes

Gegenüber den Mischungsarten des 1. Kapitels zeigt die in diesem Kapitel zu behandelnde bereits das neue Merkmal eines rhythmischen Gegensatzes bei den Kontrapunkten auf. Dieser Gegensatz nun ist weit davon entfernt, von den Halben und Vierteln ein Opfer zu fordern; er beläßt vielmehr beide erst recht

in ihrer Art und kräftigt sie, so daß erst in der Überwindung des Gegensatzes sich die Einheit kundgibt. So bewährt sich denn im besonderen die Halbe auch hier wieder als jene entscheidende rhythmische Unterteilung des C. f.-Tones (s. II[1], S. 421), der gegenüber die Viertel als die im strengen Satze letztzulässige Diminution erscheinen, und die Halben sind es auch, die über konsonante Fortsetzung der Harmonie, Harmoniewechsel, Quartraum usw. entscheiden. Anderseits aber macht der Gegensatz der Rhythmen es zum ersten Male möglich, daß auf dem Aufstreich das Viertel gegen die Halbe dissoniert, eine neue Erscheinung, in der der Unterschied dieser Mischungsart gegenüber den früheren am stärksten ausgeprägt ist.

§ 2

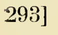
Von der strengen Ausgestaltung

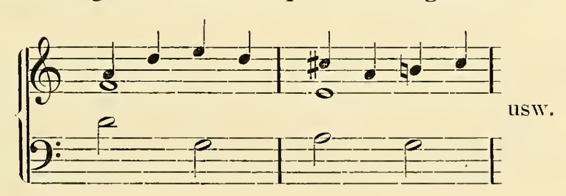
Die Grundsätze, nach denen eine strengere Ausgestaltung des Mischungssatzes auszuführen ist, sind dieselben, wie die des dreistimmigen Mischungssatzes 1. Kapitel, A, § 2. In Kürze sei daher nur folgendes gesagt:

Der Aufstreich kann die Harmonie des Niederstreiches mit einer Konsonanz fortsetzen (s. unten Aufg. 1: T. 1, 2 usw.).

Ein Harmoniewechsel kann durch die Folge 5—6 (6—5) gebracht werden (s. z. B. Aufg. 1: T. 8, 9, hier bei einer nota cambiata durch einen Stimmentausch; ferner Aufg. 2: T. 5; 3: T. 5, 7 usw.), aber auch sonst auf irgendeine andere Art (s. z. B. Aufg. 4: T. 4 usw.). Unter Umständen kann ein Harmoniewechsel schon beim zweiten Viertel eintreten, wie zum Beispiel in Aufgabe 3: T. 7, was damit zusammenhängt, daß die Viertel (s. III. Abschnitt, 3. Kap., § 2) zum Zwecke einer Nebennotenbildung oder einer andern ähnlichen eine zweifache rhythmische Gruppierung möglich machen. — Die Abgrenzung eines Harmoniewechsels gegenüber einer konsonanten Durchgangs- oder Nebennotenerscheinung bei 5—6 (6—5) steht auch hier unter den gleichen Gesichtspunkten wie im 1. Kapitel, A, § 2 (vgl. Aufg. 3: T. 10 usw.). Über 5—6 im Quartraum aber siehe unten § 4.

Bei Anwendung von dissonanten Durchgängen fordert die strenge Ausführung auch hier (vgl. 1. Kapitel, A, § 2), daß die Durchgänge untereinander konsonieren, wenn sie beide zum C. f. dissonieren (s. Aufg. 1: T. 6; 4: T. 2). Demnach würde man mit einer Stimmführung wie zum Beispiel der folgenden:
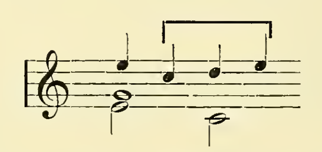




die Regel überschreiten, und zwar deshalb, weil hier die zweite Halbe des ersten Taktes, die zum C. f. dissoniert, in unerlaubter Weise angesprungen wird. Im freien Satze aber läßt sich eine solche Stimmführung leicht entweder damit erklären, daß die zweite Halbe den Rang einer selbständigen Stufe (in unserem Beispiel etwa I—IV'—V♯) in Anspruch nimmt, oder aber mit der Annahme einer Nebennote (g vor a).

§ 3

Von der minder strengen Gestaltung

Eine minder strenge Ausgestaltung der Mischung führt dem Satz der Durchgänge (s. 1. Kap., A, § 2 und 3), wie schon in § 1 dieses Kapitels erklärt worden ist, zum erstenmal die Prolongation zu, wonach auf dem Aufstreich auch schon von einem dissonanten Zusammenstoß Gebrauch gemacht werden kann. Beginnen wir mit einem einfachsten Beispiel:

294]



so erkennen wir die Gründe, weshalb eine solche Prolongation zu rechtfertigen ist, wohl in nachstehenden Umständen:

Vor allem bewirkt hier die Halbe des Aufstreichs durch ihren Sprung oder, was dasselbe, durch ihr zum C. f. konsonierendes Intervall, daß wir die Harmonie des Niederstreichs auch als für den Aufstreich geltend empfinden müssen.

Dazu kommt, daß nicht minder auch im Bereich der Viertel die Harmonie des Niederstreichs eine Bestätigung erfährt, obendrein schon durch das zweite Viertel, wodurch das Widerlager an Konsonanz gleichsam doppelt stark wird.

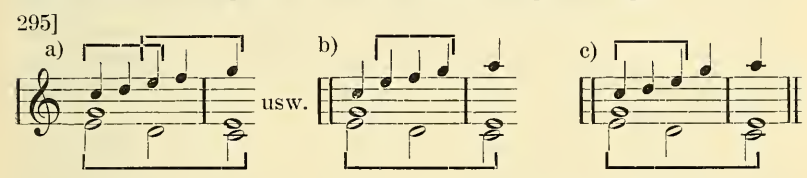
Sodann ist es der Gegensatz der rhythmischen Werte bei den kontrapunktierenden Stimmen, der Viertel hier und der Halben dort, der den Durchgang ungleich stärker hervortreibt, als Halbe gegen Halbe es zulassen.

Und wenn die Viertel — um endlich auch dieses Punktes zu gedenken — hier einen Durchgang vom zweiten bis zum vierten Viertel ausführend, nur von einer für sie ohnehin zuständigen strengen Regel Gebrauch machen, was könnte dann bei so viel Gewähr an Deutlichkeit und Einheitlichkeit gegen einen solchen dissonanten Zusammenstoß für ein Einwand überhaupt erhoben werden? Nebenbei beachte man, wie wegen der anschlagenden zweiten Halben der dissonante Durchgang zugleich auch dem Begriff der Wechselnote, deren Keim wir ja schon im zweistimmigen Satze begegnet sind (s. II[1], S. 298), neue Nahrung dadurch

zuführt, daß er vor allem die Durchgangswirkung betont, wodurch die Wirkung in vertikaler Richtung (gar die eines Vorhaltes) völlig zurücktritt oder unmöglich wird.

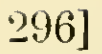
Wie sehr aber im obigen Beispiel, Fig. 294, die gute Wirkung besonders durch das Entgegenkommen des konsonierenden Sprunges der zweiten Halben ermöglicht wird, läßt sich am besten erkennen, wenn ich dagegen an einem andern Beispiel, bei dem die zweite Halbe dissonierend durchgeht, die eben dadurch vermehrten Schwierigkeiten der Stimmführung aufzeige:

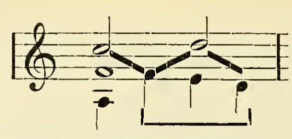
295]



Bringe ich zuvor in Erinnerung, daß ein dissonanter Durchgang die Harmonie des Niederstreichs unzweideutiger als der konsonante unterstreicht, und ist schon darnach entschieden, daß solcherart hier auch den Vierteln nichts übrigbleibt, als in die Einheit der Harmonie mit einzutreten, so ist zu den verschiedenen Ausführungen unseres Beispiels folgendes zu sagen: Der dissonante Zusammenstoß bei a) (die strengere Ausführung verlangt, siehe oben § 2, das Konsonieren der beiden Durchgänge) wird nur dann zu rechtfertigen sein, wenn aus unabweislichen Gründen beim nachfolgenden Niederstreich $\frac{5}{3}$ gebracht werden muß; wenn aber beim nachfolgenden Niederstreich $\frac{6}{3}$ möglich ist, tritt die Stimmführung bei b) in erste Reihe, da sie, zugleich der strengsten Regel entsprechend, zum gleichen Ziele mit besserer Wirkung führt als die bei c), die beim Aufstreich einen dissonanten Zusammenstoß zeigt. Doch wird die letzte Ausführung nicht allein wegen der möglichen bessern, wie der bei b), als schlecht empfunden: die schlechtere Wirkung kommt außerdem noch von der Verletzung des Durchgangsgesetzes, sofern das dritte Viertel, durch die dissonierende Halbe in die Durchgangsabsicht mitgerissen (s. 1. Kap., A, § 3), nunmehr das Recht auf einen konsonanten Sprung verwirkt hat (was mit auch als Beweis für die Empfindlichkeit der Urregel des dissonanten Durchgangs gelten mag).

Doch bleibt das Recht auf einen dissonanten Zusammenstoß beim Aufstreich nicht bloß auf die natürlicheren Fälle beschränkt, wo der Takt die harmonische Einheit wahrt; es kann dieser Freiheit auch bei einem Harmoniewechsel stattgegeben werden, womit dann allerdings eine künstlichere Stimmführung als bei jenen erzielt wird, zum Beispiel:


296]



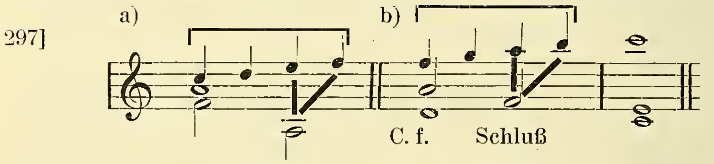
Die Rechtfertigung einer solchen Schreibweise ist naturgemäß schon mit der vom zweiten bis vierten Viertel sich erstreckenden Durchgangsbildung gegeben, denn weiß man aus dieser Anlage genau, welcher Ton als das vierte Viertel anlangen muß, so wird auf dieses die zweite Halbe leicht auch schon zum voraus bezogen, so daß der Zusammenstoß beim dritten Viertel umso williger hingenommen wird, als man seine Ursache mühelos nur in der Durchgangsbildung erkennt. (Zur Enträtselung so mancher schwieriger Stimmführung im freien Satze erweist sich die Kenntnis der soeben dargelegten Beziehung oft als überaus wirksam und nützlich).

§ 4

Von den Durchgängen im Quartraum
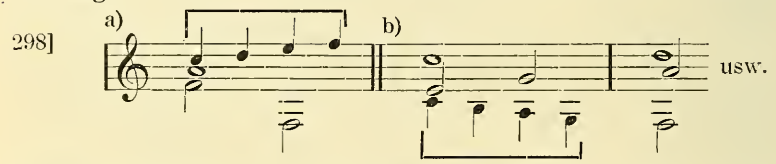
Daß sich durch die Viertel auch hier, genau so wie in der dritten Gattung des drei- und vierstimmigen Satzes, ein Quartraum zum Ausdruck bringen kann, ist selbstverständlich. Hiebei bedarf ein konsonierender Aufstreich, wie zum Beispiel:

297]



nicht erst einer näheren Rechtfertigung. Von Bedeutung wird erst die Frage, ob der Aufstreich auch dissonieren darf. Nach den in § 3 erörterten Gesichtspunkten ist nun gegen Stimmführungen wie:

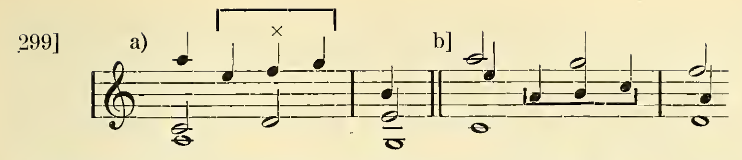
298]



nichts einzuwenden; in beiden Fällen sichern die zum C. f. konsonierenden Halben die Einheit der Gesamtharmonie zur Genüge, die dann auch der Quartraum in seiner Weise bestätigt (vgl. dazu noch Aufg. 4: T. 5).
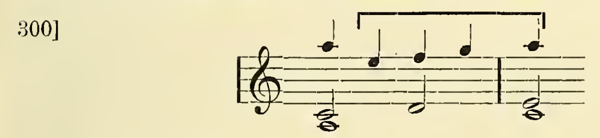
Wie sehr auch in anderen Lagen der Quartraum zur Klarstellung der Wirkung beiträgt, erhellt daraus, daß eine Stimmführung wie die bei a):

299]



gewiß niemand befriedigen wird; man braucht aber nur das Gesetz der Durchgänge im Quartraum voll in Erfüllung zu bringen:
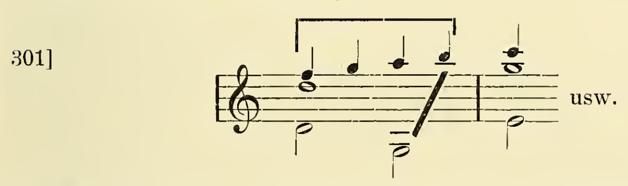
300]



und man erkennt an der besseren Wirkung sofort auch die wirkliche Ursache des in Fig. 299 begangenen Fehlers. Dagegen sieht man unter b) der Fig. 299 beim gleichen Klange einen Durchgang im Terzraum, der ein Abspringen gestattet.
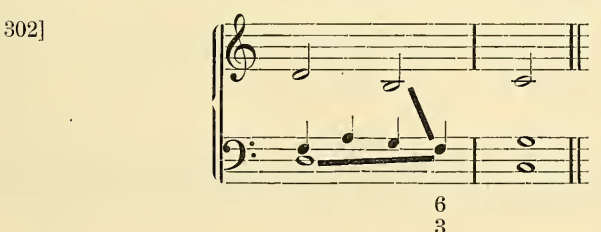
Mit einer Stimmführung wie:

301]



streift man die Auskomponierung eines Vierklangs, sofern die Summe der Viertel auch als die (zwar übermäßige, nichtsdestoweniger aber streng diatonische) Quart f—h gehört wird. Nur allein mit der unbedingt empfundenen Konsonanz des Niederstreichs (die hier eben nach dem im 1. Kap., A, § 5 Gesagten bloß als das zu nehmen ist, was sie wirklich ist: $\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}$ und nicht was sie etwa nachträglich scheinen könnte: $\left.\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}\right)$ hängt es aber zusammen, wenn wir schließlich eine solche Stimmführung in unserem Satze noch für zulässig erklären müssen. Genau genommen führt zu einer ähnlichen Wirkung auch die Stimmführung, die Bellermann am Schlusse seiner Aufgabe (s. unten Nr. 3) anwendet und die ich hier der Deutlichkeit halber noch einmal setze:

302]



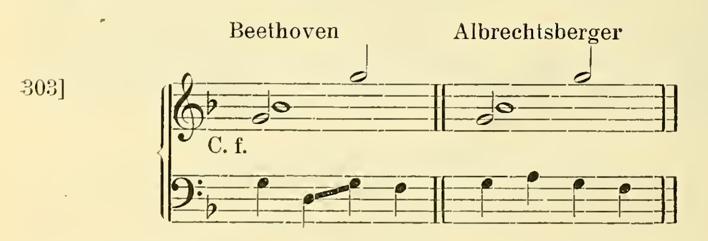
Hier wird das vierte Viertel, nachdem es sich in Übereinstimmung mit der zweiten Halben und dem C. f. gebracht hat: $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$ (vgl. Fig. 296), nachträglich offenbar als dem Quartraum h—f zugehörig empfunden, als wäre der Ausgangston h schon auf dem Niederstreich vertreten: (h)—a—g—f.

Gegenüber den Quarträumen in Fig. 297 a), 298 a) und b), 300, die (vgl. Fig. 117) mit Anfang und Ende bei derselben Harmonie verbleiben, zeigen die Quarträume in Fig. 297 b), 301 und 302 bei aller Verschiedenheit der Wirkung das gemeinsame Merkmal, daß ihre Harmonien zu Anfang andere sind als am Ende (sie klingen hier sogar an II—V—I an). Darin ist eine Prolongation des Knotenpunktbegriffes zu erblicken (s. S. 59, Fig. 90 und dazu S. 76, Fig. 123 und 125): so wenig der Begriff des Terzraumes, in dem der Durchgang vor sich geht, dadurch aufgehoben wird, daß er mit Anfang und Ende zweien Harmonien angehört, ebensowenig wird durch ein gleiches Ereignis bei einem Quartraum dessen Begriff aufgehoben.

Fux gedenkt dieser Mischungsart zum Beschluß der dritten Gattung des dreistimmigen Satzes Seite 98 ff.: „Es ist kaum auszudrücken, wie viel anmuthiges und treffliches durch diesen dreyfachen Unterscheid der Noten die Composition erhält. Derohalben ich dir diese Uebung mit der dreyfachen oder vierfachen Veränderung, deren wir uns bishero bedienet haben, gantz besonders empfehle.“ Das ist überhaupt alles, was Fux darüber sagt, ich selbst nahm aber schon oben die Gelegenheit wahr, auf so manche Einzelheit in seinem Beispiel, Fig. 305: Nr. 1, hinzuweisen, so daß hier ein Weiteres noch vorzubringen sich erübrigt.

Auch Albrechtsberger, der dieser Mischung — wie der Mischungen überhaupt — zum Beschluß des dreistimmigen Satzes, also nach Vollendung der fünften Gattung erwähnt (S. 119), versäumt nähere Erläuterungen zu bringen und erklärt nur: „Wann man von den ersten fünf Gattungen zwo zugleich über einen Choral macht, so gehört ein solch künstliches Beyspiel ebenfalls zur fünften Gattung, und ist ein Vorgeschmack des freyen Satzes, wo in jeder Stimme andere Noten sein dürfen.“ Erwähnt sei, daß Albrechtsberger, wie aus einer von Nottebohm auf Seite 53 mitgeteilten Verbesserung einer Beethovenschen Aufgabe zu entnehmen ist:

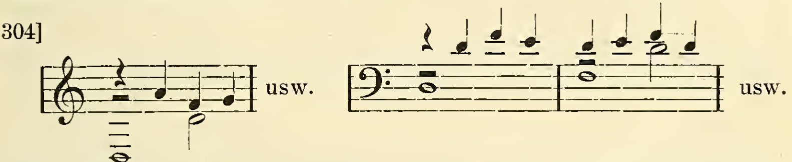
303]



eine unparallel-gerade Folge unter Umständen, wo sie (wie hier) zumindest überflüssig ist, durch eine Nebennote zu umgehen für besser findet. Was aber das Anspringen der Sept in T. 10 seines Beispiels Fig. 305: Nr. 2, anlangt, möge man meine Meinung darüber in II[1], Seite 317 nachlesen.

Der hier in Frage kommenden Mischung widmet Cherubini auf Seite 35 folgende Worte: „Man muß dann wohl beobachten, daß die Stimme, welche die halben Noten ausführt, nach derjenigen anfange, welche die Viertel macht:“

304]
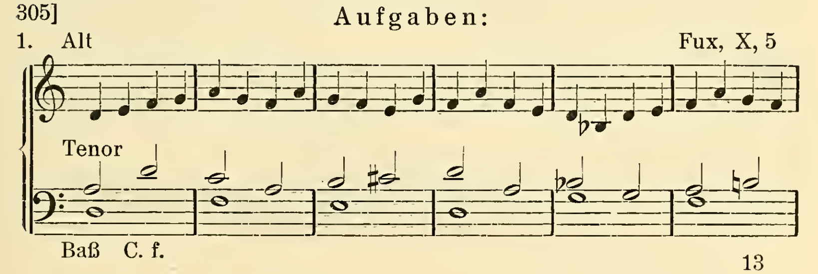


Ich brauche nicht erst zu sagen, daß eine solche Anfangsbildung auch der strengen Regel entspricht. Noch fügt Cherubini hinzu: „In diesem Wechsel der beiden Gattungen ist fast nicht möglich, daß nicht eine der Stimmen sich in Sprüngen bewege. Man muß sich also der Regel entschlagen, welche vorzugsweise einen fließenden Gesang vorschreibt.“

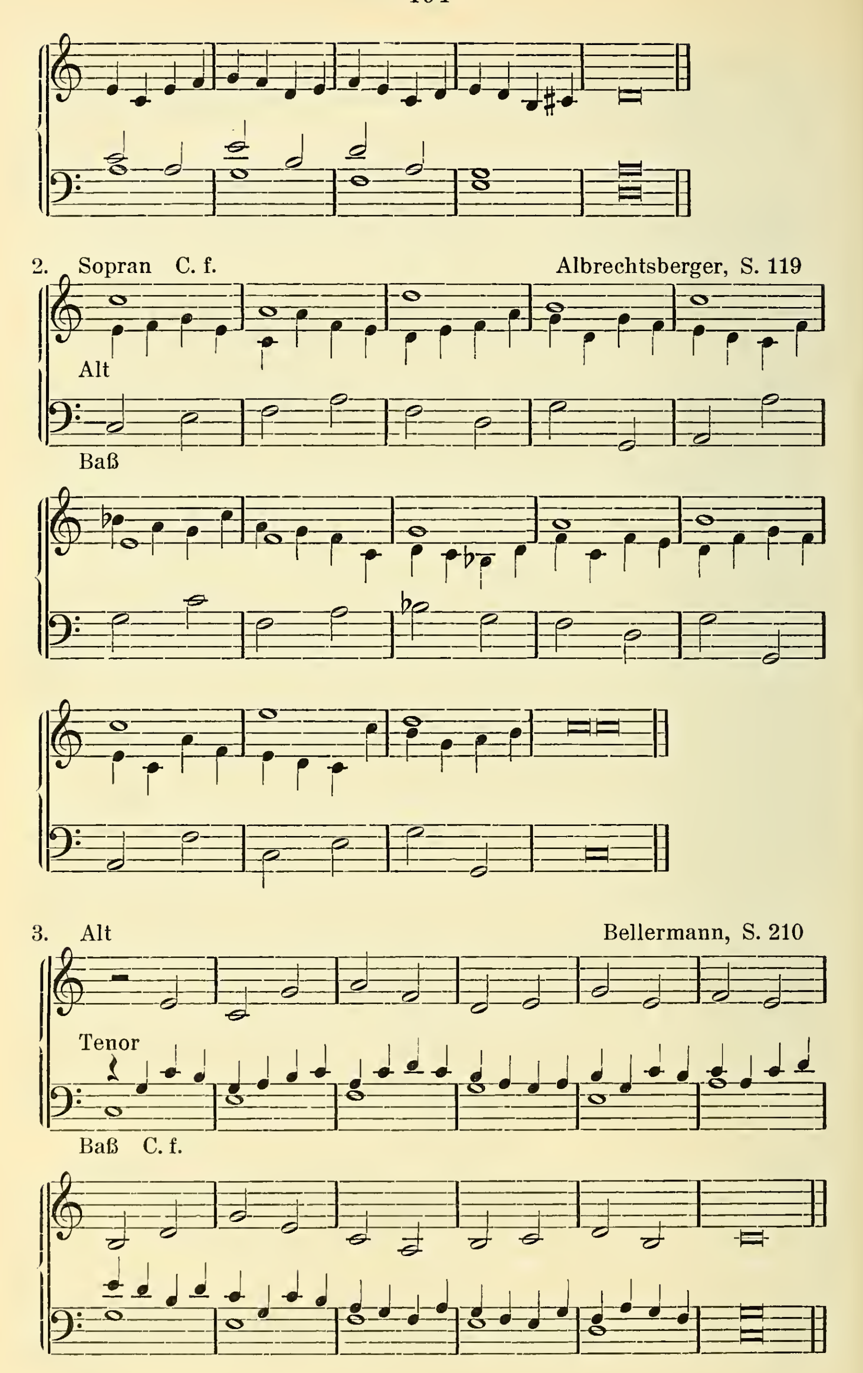
Bei Bellermann, der dem Mischungssatze zum erstenmal in der vierten Gattung des dreistimmigen Satzes nähertritt, heißt es auf Seite 210: „Bei der Ausarbeitung von 3-stimmigen Sätzen in dieser Weise dürfen wir in derjenigen Stimme, welche halbe Noten singt, keine durchgehenden Dissonanzen anwenden, wenn nicht durch die hinzutretende Viertelbewegung unangenehme Härten entstehen sollen. Hiedurch bietet die Aufgabe sehr viel unbequemes, und es wird schwer, den halben Noten (die also zum C. f. alle consonieren müssen), eine fließende stufenweise Bewegung zu geben. In bezug auf die Viertelnoten ist es dagegen ganz leicht, sie fließend zu schreiben. Indessen müssen wir auch hierbei darauf achten, daß das dritte Viertel nicht nur mit dem C. f., sondern auch mit dem in halben Noten singenden Contrapunkt stets consoniere. Eine Ausnahme hiervon dürfte nur die Quarte machen, wenn sie, wie im 11. T. des letzten Beispiels (gemeint ist die hier unter Nr. 3 angeführte Aufgabe) von der Sexte begleitet wird.“ Solcherart deutlich wie nachdrücklich festgelegt, stellt sich Bellermanns Bekenntnis zur unbedingten Einhaltung der Konsonanz auch auf dem Aufstreich wirklich als eine überflüssige Härte dar. Durfte er doch vor allem nicht außeracht lassen, daß das Recht auf dissonante Durchgänge beiden Kontrapunkten schon gemäß der strengsten Auffassung zusteht; wie denn diese Erkenntnis ihm erspart hätte, sich selbst zwar eine „Ausnahme“ der $\frac{6}{4}$-Bildung (s. oben Fig. 302) zugute zu halten, dagegen aber die beiden gegen den C. f. zwar dissonierenden, zueinander aber konsonierenden Durchgänge in Fuxens Aufgabe (s. Nr. 1: T. 6) als einen „sehr übeltönenden Zusammenklang“ zu tadeln. Wohin doch nur Selbsttäuschung einen Theoretiker führen kann: er hört einen Zusammenklang, der durchaus wohltönend wie gesetzmäßig ist, als „übeltönend“, ohne zu ahnen, daß die einzige Dissonanz hier nur die zwischen seiner Theorie und der Wahrheit ist.

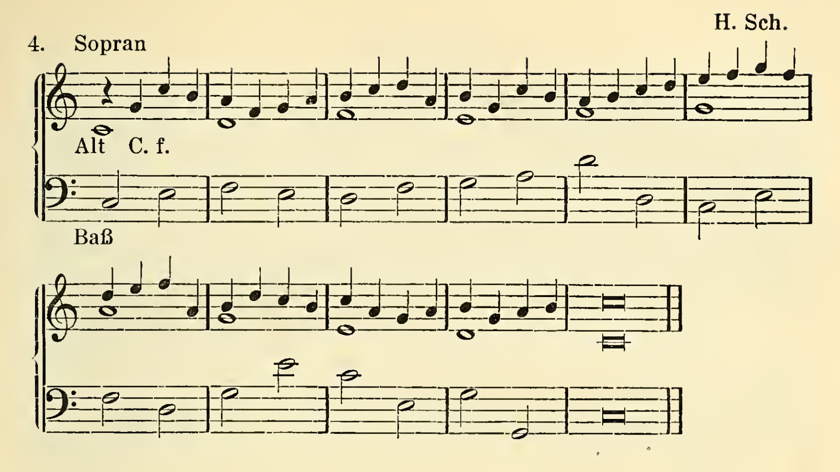
305]

Aufgaben:

1. Alt — Fux, X, 5




2. Sopran C. f.
Albrechtsberger, S. 119
Alt
Baß
3. Alt
Bellermann, S. 210
Tenor
Baß C. f.
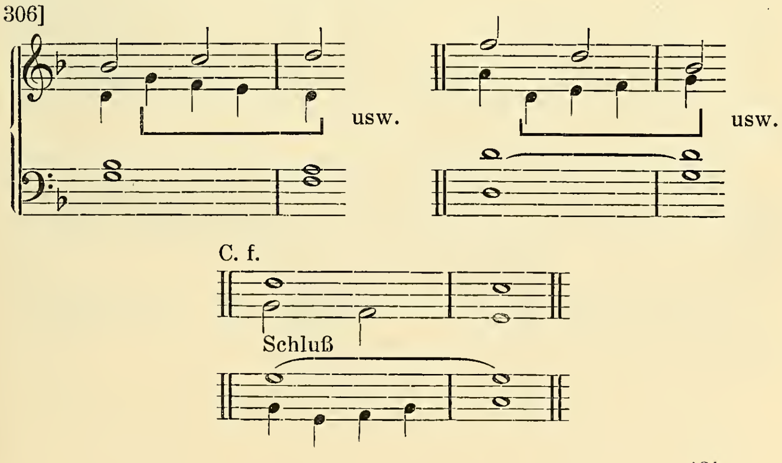


B. Vierstimmiger Satz:

Je ein Kontrapunkt erster, zweiter und dritter Gattung: C. f.

§ 5
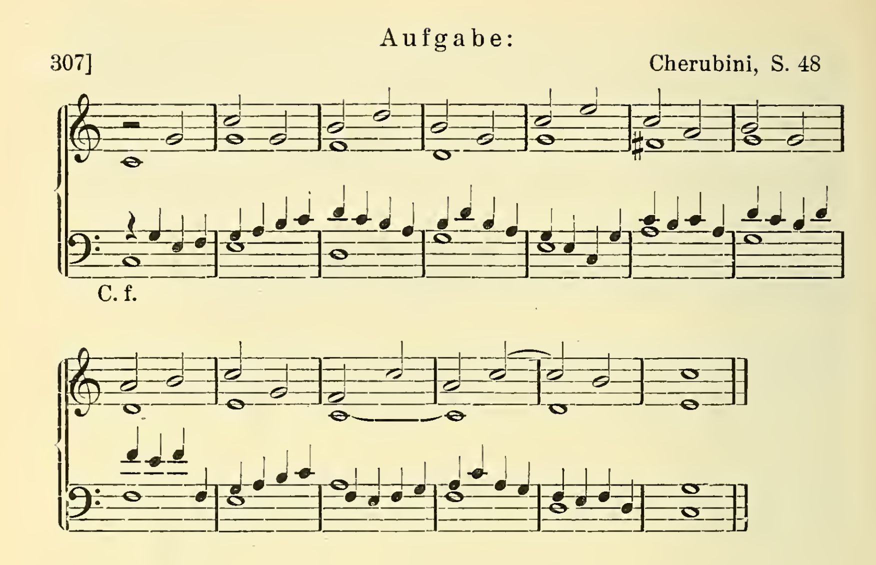
In einer solchen Mischung sind die Halben zu Sprüngen destomehr genötigt, je kontrapunktisch fließender die Viertel fortgehen; und umgekehrt wieder verursacht eine fließendere Ausgestaltung der Halben eine sprunghafte Führung der Viertel. Allgemeine Kennzeichen dieser Mischungsart

Im übrigen aber und insbesondere in bezug auf dissonante Durchgänge im Aufstreich bleibt es bei den selben Grundsätzen wie beim dreistimmigen Mischungssatz A, so daß auch hier zum Beispiel wider folgende mehr oder minder streng geführte Durchgangsätze nichts einzuwenden ist:



Aufgabe:

307] Cherubini, S. 48



C. Vierstimmiger Satz:

Zwei Kontrapunkte zweiter und einer dritter Gattung:

C. f.

§ 6

Im Satz der Durchgänge stellen die beiden Kontrapunkte in Halben wieder einen verhältnismäßig selbständigen Satz vor

Bloß in ihrer Beziehung zueinander betrachtet bleiben hier die durchgehenden Halben wegen mangelnden rhythmischen Gegensatzes (gemäß Kap. 1) wieder auf die Konsonanz allein angewiesen. Mögen daher auch etwa die beiden Halben auf dem Aufstreich zum 3. Viertel dissonieren, so müssen sie gleichwohl zumindest untereinander konsonieren, den Fall einer $^6_3$-Bildung auf dem Aufstreich freilich ausgenommen, wo sie zueinander eine durch den Baß gedeckte Quart bilden (s. unten Aufg. 2, T. 9).

Drängt dann unter solchen Umständen einerseits der Zwang der Stimmführung naturgemäß zu Terz- und Sextgängen der Halben von selbst, so hat man sich anderseits, der guten Wirkung halber, vor einer ebendaher drohenden Monotonie nun ganz besonders in acht zu nehmen.

Daß diese Mischung wieder zu reichlichen $^6_3$- und $^6_4$-Bildungen Gelegenheit gibt, versteht sich von selbst.

308] Aufgaben:
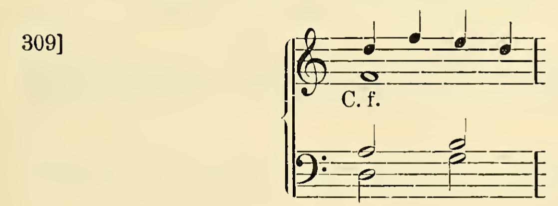
1. H. Sch.

2. H. Sch.

Bemerkungen zu obigen Aufgaben:

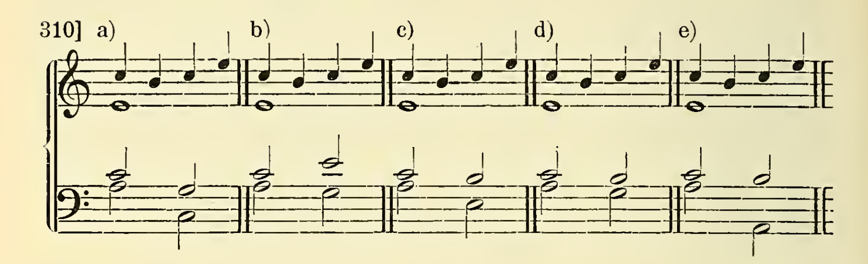
Ad 1. In Takt 3 wäre eine Stimmführung wie die folgende unzulässig:

309]
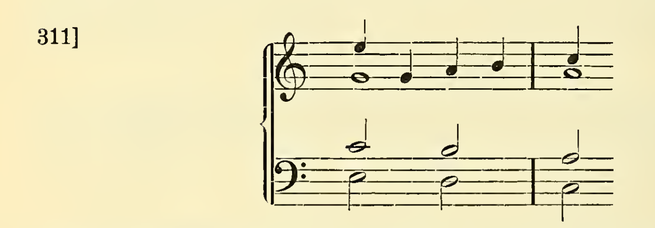


weil die dissonante Beziehung der zweiten Halben zum C. f. ein Anspringen verbietet. Dagegen kann der freie Satz eine solche Stimmführung ohneweiters zum Beispiel mit der Stufenfolge: C-dur II—V⁷ rechtfertigen.

In T. 4 würden Wendungen wie:



verschiedene Wirkungen hervortreten lassen: bei a) konsoniert der Aufstreich im ganzen; bei b), c) und d) konsonieren die Halben zwar untereinander, doch dissoniert deren Satz gegen das 3. Viertel bald wie bei b) und c) bloß mit einer Halben, bald wie bei d) mit beiden Halben; bei e) dissonieren die Halben untereinander. Wenn wir von der völlig regelrechten Stimmführung bei a) überhaupt absehen, käme von allen übrigen nur die bei b) noch in Betracht. — In T. 6 wäre zum Beispiel:
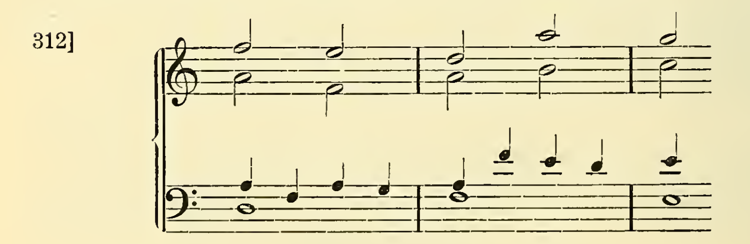
311]



wegen überflüssiger Härte abzulehnen, zumal der Sextengang leer wirkt.

Ad 2, T. 2 und 3: Dissonierende Sätze der Halben, wie:

312]



mögen zeigen, weshalb sie in solchen Aufgaben noch fernzuhalten sind.

D. Dreistimmiger Satz:

Zwei Kontrapunkte dritter Gattung:

C. f.

§ 7

Vom konsonierenden Satz der Viertel

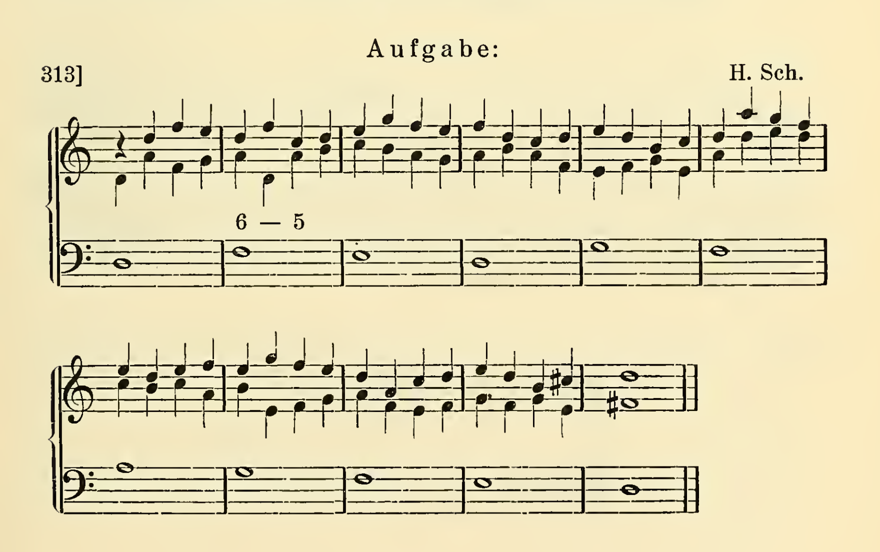
Was im 1. Kapitel A, § 2 und 3 vom Satze der Halben gesagt wurde, gilt in dieser Mischung auch vom Satze der Viertel, das heißt unter allen Umständen müssen sie wegen mangelnden rhythmischen Gegensatzes untereinander konsonieren, wenn sie zum C. f. dissonieren, und zwar gleichviel, ob sie beide gleichzeitig dissonieren, oder, wozu sich eben bei Vierteln mehr Gelegenheit ergibt, nur das eine dissoniert, während das andere ein zum C. f. konsonierendes Intervall im Sekundschritt oder im Sprung ergreift.

Mehr noch als bei den Halben der Mischungsart sub C (§ 6) besteht hier die Gefahr fortgesetzter Terz- und Sextgänge, der nun mit äußerster Aufmerksamkeit zu begegnen ist.

Da sich in dieser Mischung zwei Kontrapunkte der Viertel bedienen, so hat man Gelegenheit, noch besser als bei den früheren Mischungsarten zu bemerken, wie leicht die Durchgänge und Nebennoten dazu neigen, lieber paarweise als einzeln zu wirken; dies schließt aber durchaus nicht aus, daß auch Viertel von verschiedener Bestimmung (Durchgang, Nebennote, harmonischer Ton) zueinander in konsonante Beziehung treten, was nicht nur die Mannigfaltigkeit der Intervalle fördert, sondern oft auch der Stimmführung aus Verlegenheiten hilft.

Aufgabe:

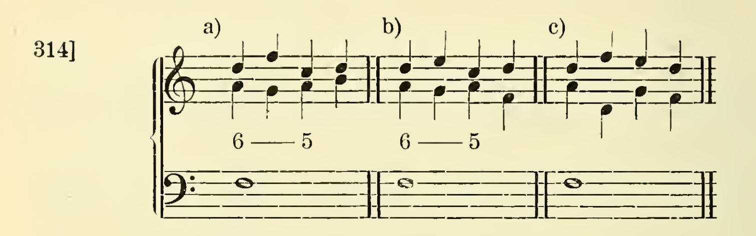
313] H. Sch.



Bemerkungen zu obiger Aufgabe:
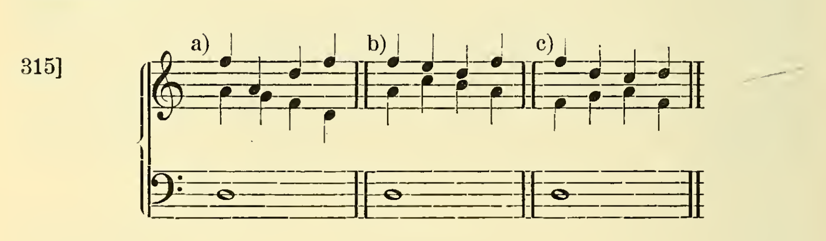
In T. 2 wären Stimmführungen wie etwa die folgenden zu tadeln:

314]
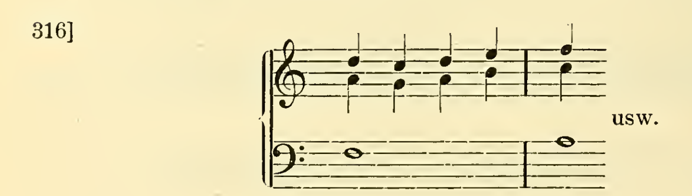


Bei a) wird die Stimmführung durch den dissonierenden Zusammenstoß beim 2. Viertel und durch den gleich darauf beim 3. Viertel auftretenden Harmoniewechsel zu stark belastet. (Man sehe dagegen die bessere Ausführung einer ähnlichen Absicht in T. 9, wo an zweiter Stelle die Viertel zumindest konsonieren.) Eine Konsonanz aber beim 3. Viertel in der Weise wie bei b) herbeizuführen, gehört erst in den freien Satz, der sich einer abspringenden Nebennote bedienen darf. Bei c) wird gegen die strenge Regel das dissonierende 3. Viertel der Mittelstimme angesprungen. — In T. 4 wären zum Beispiel folgende Stimmführungen unangebracht:

315]

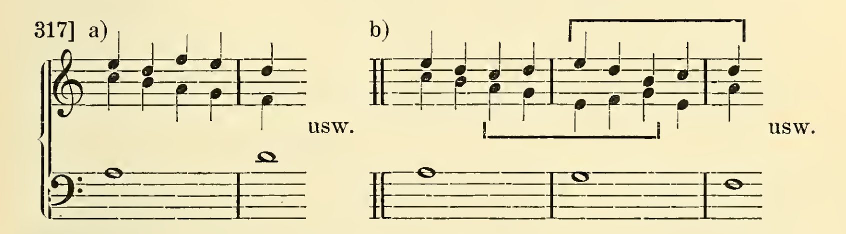


Bei a) machen die Viertel an zweiter Stelle eine Dissonanz; bei b) wird an zweiter Stelle eine Dissonanz angesprungen; bei c) folgen einander ein dissonanter Durchgang bei der Mittelstimme an zweiter Stelle und eine dissonante Nebennote bei der Oberstimme an dritter Stelle so rasch, daß das Ohr mit diesen Ereignissen förmlich überlaufen wird und sich von ihnen zu spät erst Rechenschaft zu geben vermag. Es empfiehlt sich daher, von einer solchen Stimmführung, obgleich sie sonst den Regeln entspräche, hier besser noch abzusehen. — In T. 6 wäre ein Quartsatz der Viertel, wie zum Beispiel:

316]

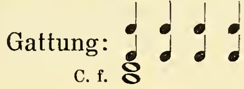


selbstverständlich fehlerhaft, und zwar aus den zu Fig. 271 angegebenen Gründen. Wie bei a) der nachstehenden Figur zu schreiben, wäre in den T. 7 und 8 wegen des Abspringens der Nebennote fehlerhaft, dagegen ist ein Ineinanderschieben zweier nota-cambiata-Bildungen wie bei b) sehr wohl möglich:



E. Vierstimmiger Satz:
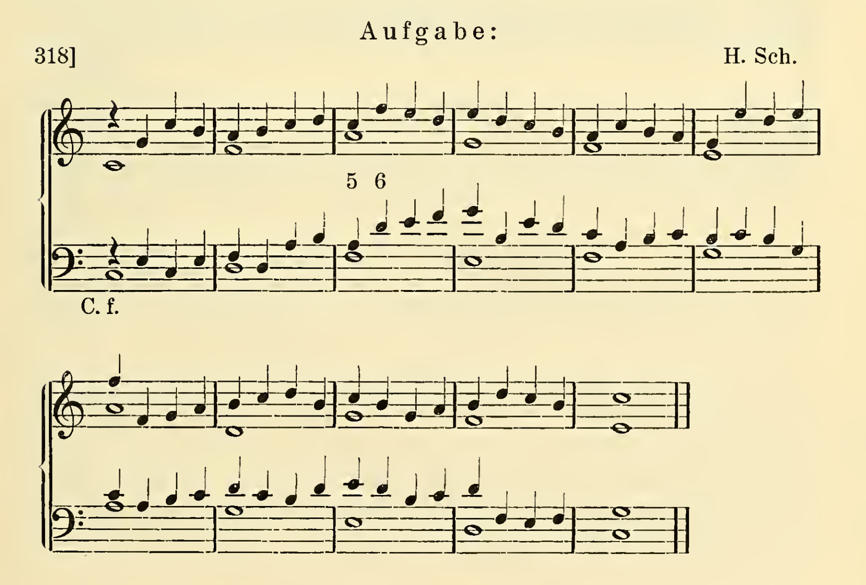
Ein Kontrapunkt erster Gattung, zwei Kontrapunkte dritter Gattung:



§ 8

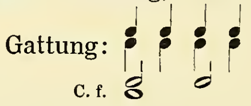
Vom Satz der Viertel gilt naturgemäß auch in dieser Mischungsart dasselbe, was in § 7 zur vorigen gesagt wurde. Fortlaufende Geltung des Satzes der Viertel

Aufgabe:



F. Vierstimmiger Satz:

Ein Kontrapunkt zweiter Gattung, zwei Kontrapunkte dritter Gattung:
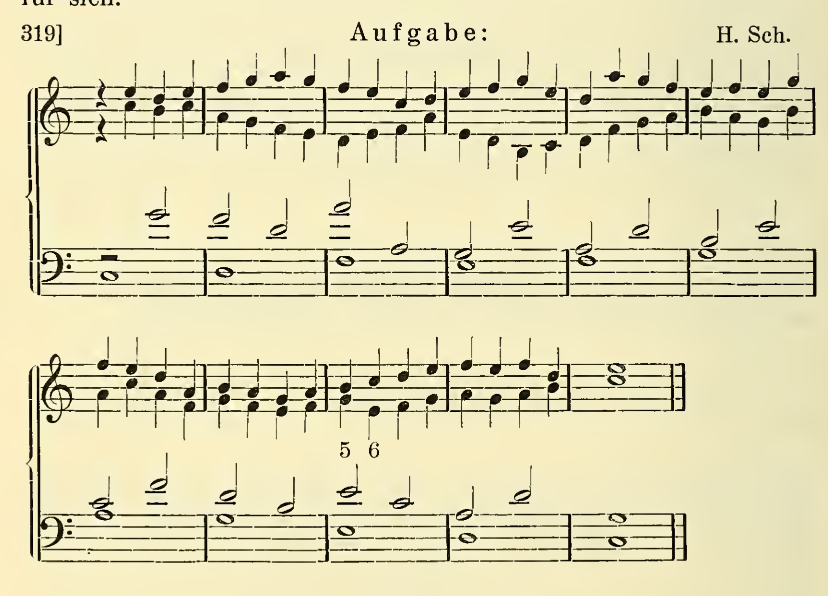


§ 9

Die Viertel behaupten sich, untereinander konsonierend, als Satz auch gegen die Halben

Diese Mischung stellt eine Art Gegenstück zu der in § 6 dargestellten vor, das heißt: ebenso wie dort die durchgehenden Halben gegenüber den Vierteln, behaupten hier umgekehrt die Viertel gegenüber den Halben gewissermaßen einen eigenen Satz für sich.

319] **Aufgabe:** H. Sch.



G. Vierstimmiger Satz:

Drei Kontrapunkte in Vierteln: C. f.

§ 10

Wie im Satz der Durchgänge die Viertel insbesondere zu $^{6}_{3}$- und $^{6}_{4}$-Bildungen drängen

Ein dreistimmiger Satz der Viertel gibt im verstärkten Maße Gelegenheit zu $^{6}_{3}$- und $^{6}_{4}$-Folgen. Und gerade dabei kann man in nachdrücklichster Weise bestätigt finden, wie es für den Begriff der dissonierenden Durchgänge völlig gleichgültig ist, ob die Kette aus $^{6}_{3}$- oder $^{6}_{4}$-Bildungen besteht (vgl. III. Absch., 2. Kap. S. 60);

die Entscheidung darüber, ob im gegebenen Falle $^{6}_{3}$ oder $^{6}_{4}$ anzuwenden ist, hängt lediglich von der Beschaffenheit des Ausgangspunktes ab, das heißt: wenn beim Ausgangspunkt des Durchganges die drei Stimmen untereinander einen $^{6}_{3}$- oder $^{6}_{4}$-Akkord bilden, werden nun auch in der Folge $^{6}_{3}$- oder $^{6}_{4}$-Akkorde sich von selbst ergeben. Vgl. Fig. 289 und 290. (Von ganz besonderem Wert wird diese Erfahrung freilich erst im freien Satz.)

§ 11
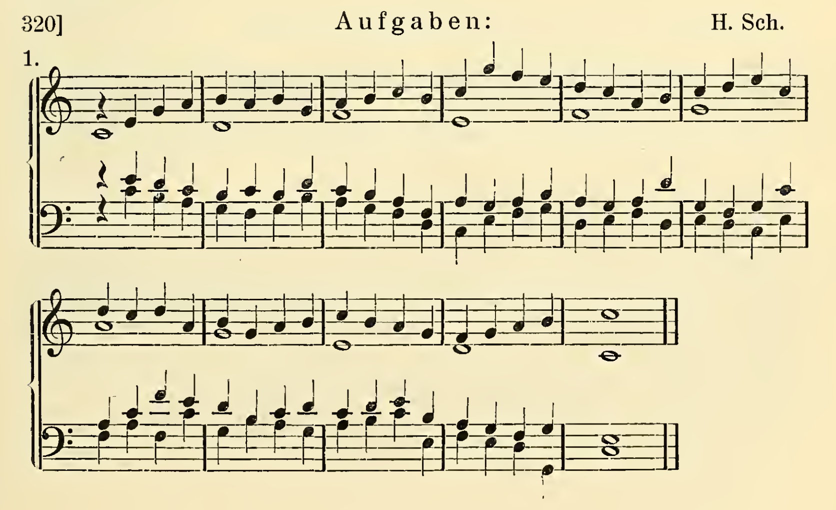
Von den Durchgangs- und Nebennotenharmonien
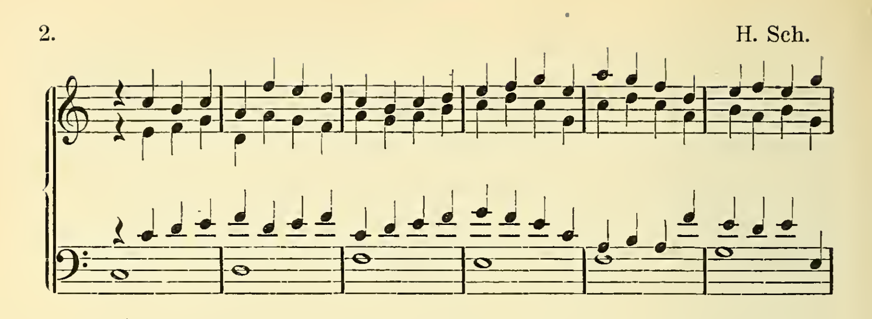
Auch vermag schon der dreistimmige Satz der Viertel, wie ihn diese Mischungsart zeigt, wegen seiner größeren rhythmischen Beweglichkeit leichter als eine andere Mischungsart aufzuzeigen, wie ein Durchgang oder eine Nebennote ihre Wirkung auch auf die übrigen konsonant verbundenen Viertel übertragen und solcherart den konsonanten Klang als Ganzes zu einer **Durchgangs- oder Nebennotenharmonie** steigern kann, die die angestrebte Durchgangs- oder Nebennotenwirkung desto stärker fördert (s. z. B. Aufg. 1: T. 1 beim 3. Viertel, T. 2 beim 2. Viertel, T. 5 beim 2. Viertel).
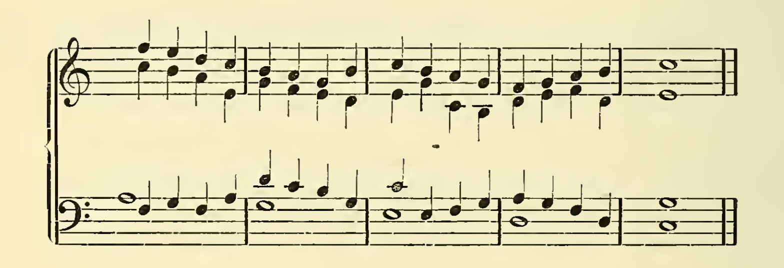
Doch ist es darum nicht schon gestattet, in einem Falle wie zum Beispiel Aufg. 1: T. 7 beim 4. Viertel die konsonante Harmonie für eine solche Durchgangsharmonie zu erklären, da wir hier wegen der Stufenlosigkeit genötigt sind, die Klänge stets nur für das zu nehmen, was sie der Stimmführung nach wirklich sind. Eine andere Bewandtnis hat es mit solchen Klängen freilich im freien Satz, der sehr oft auch dissonante Wirkungen auf Umwegen über konsonante Klänge zu erzielen sich bestrebt. (Vgl. S. 182.)

320] **Aufgaben:** H. Sch.

1.







---

3. Kapitel

Einbeziehung der Synkopengattung in die Mischung.

A. Dreistimmiger Satz:

Ein Kontrapunkt zweiter Gattung und ein Kontrapunkt vierter Gattung:

C. f.

§ 1

Allgemeines

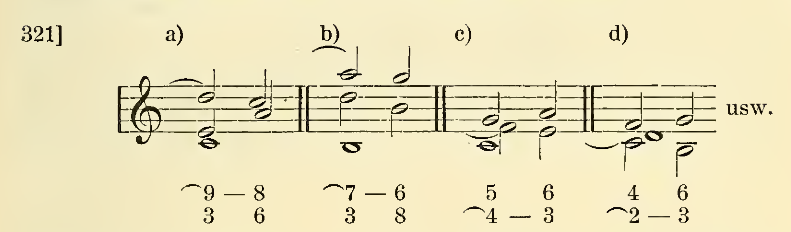
Dadurch, daß sich außer der Synkope auch noch eine zweite Stimme in Halben bewegt, erwachsen jener in mancher Hinsicht höchst bedeutende Vorteile; und zwar ergeben sich sowohl neue Möglichkeiten der Auflösung bei sämtlichen aus dem strengen Satze übernommenen Synkopenarten, als auch überhaupt neue Synkopensätze zu entstehen die erste Gelegenheit finden.

§ 2

Von neuen Auflösungsmöglichkeiten bei den aus dem strengen Satze übernommenen Synkopenarten

Wie folgende Beispiele zeigen, führt die Fortbewegung der 2. Stimme in Halben zu Klängen, die früher dem drei- und vierstimmigen Satze noch nicht erreichbar waren:

321]



Zugleich erhellt schon aus diesen wenigen Beispielen, daß eine begriffliche Zusammenfassung aller Lösungsmöglichkeiten undenkbar ist.

Wohl aber muß der besondern Wichtigkeit des Falles halber eigens hervorgehoben werden, daß bei der Synkope ⌒9 8 die Fortschreitung der tieferen Stimme in Halben möglich macht, die im strengen drei- und vierstimmigen Satze noch durchaus fehlerhafte Folge 8⌒9 8 zu umgehen, weshalb denn hier ⌒98 auch an eine Oktav gebunden werden kann:

322]

C. f.

8 ⌒9
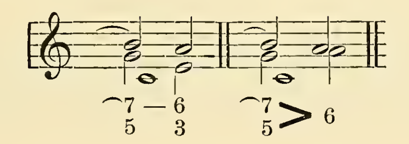
§ 3

Von neuen Synkopen-Sätzen: $\frown\frac{7}{5}$ | $\frown\frac{6}{2}$ | $\frown\frac{6}{4}$ und $\frown\frac{6}{5}$
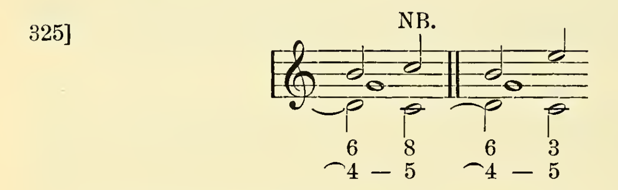
Zu dieser Gruppe neuer Synkopensätze gehören sowohl einige neue Verbindungen bei den vom strengen Satze übernommenen Synkopen ⌒7, ⌒2 und ⌒4, als auch der überhaupt neue $\frown\frac{6}{5}$-Satz.

So gibt hier bei ⌒7 die Fortbewegung einer zweiten Stimme in Halben Gelegenheit auch schon zu $\frown\frac{7}{5}$, da sich die Quint als Konsonanz auf dem Aufstreich in ein konsonantes Intervall (sei es Terz oder Sext) fortbewegen kann:

323]



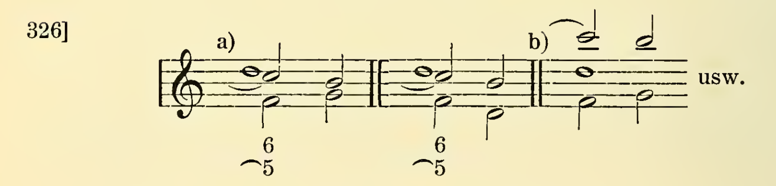
Desgleichen kann bei $\frown 2$ auch $\frown{}^{6}_{2}$ gebraucht werden, da sich die Sext ähnlich wieder in ein konsonantes Intervall fortbewegen darf:

324] 

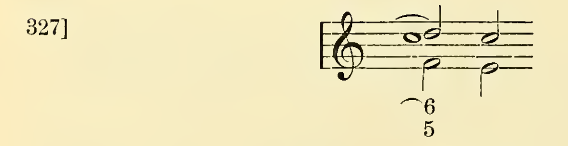
Dasselbe gilt bei $\frown 4$ von $\frown{}^{6}_{4}$:

325]

Als völlig neu tritt uns aber die Synkope $\frown{}^{6}_{5}$ entgegen:

326] 

Bei diesem Satze muß sich die tiefere Stimme fortbewegen — er tritt also in die Reihe der oberen Synkopen —, wie noch außerdem der Zwang der Vorbereitung nur die Quint und nicht die Sext trifft, was einfach daher kommt, daß die Vorbereitung der Sext, wie zum Beispiel:

327] 

eine Verdopplung des Auflösungstones (s. oben III. Abschn., 4. Kap., § 3 und 5) bedeuten würde. Ob aber die angebundene Quint zur Sext im Verhältnis einer Sekund oder Sept steht (s. Fig. 326 a und b), ist dann freilich ganz gleichgültig.

§ 4

In den nachstehenden Paragraphen soll nun der Einfluß der Mischung auf das Wesen der Synkopen untersucht werden. Da wird es sich dann zeigen, daß sich die Wirkung verschieden äußert, je nachdem sie die Synkopen ⌒98, ⌒43 oder ⌒76, ⌒23, ⌒45 betrifft, so daß sich auch in diesem Unterschied der innere Gegensatz der beiden Gruppen auswirkt. Und durch eben die Beleuchtung wird man noch besser verstehen lernen, weshalb ich im III. Abschnitt, 4. Kap., § 2 die erste Gruppe allein als die der eigentlichen Vorhälte bezeichnet habe.
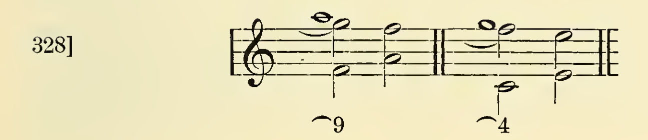
Vom Einfluß der Mischung auf das Wesen der Synkopen überhaupt

§ 5

Gleichviel ob die zweite Halbe die Harmonie des Niederstreiches fortsetzt, wie zum Beispiel:

im einzelnen: a) auf ⌒98 und ⌒43

328]



oder eine neue heranbringt:

329]



(vgl. hiezu oben Fig. 321 a und c), geht auf dem Niederstreich, wo die Dissonanz in Erscheinung tritt, der mit der Synkope ⌒9 beziehungsweise ⌒4 ursprünglich verbundene Inhalt ⌒98, ⌒43 dennoch begrifflich in Erfüllung, so daß selbst bei Stimmführungen, wo, wie im Falle unserer Beispiele, der lösende Aufstreich ein anderes Intervall als 8 oder 3 zeigt, sich in unserer Vorstellung trotz solcher Lösung gleichwohl der Urbegriff ⌒98, ⌒43 in seiner vollen Reinheit gegenwärtig erhält. Das Wesen der Synkopen ⌒9 und ⌒4 bleibt in diesem Sinne also von dem durch die Stimmführung nachträglich herangebrachten Intervall des Aufstreiches völlig unberührt, so daß man durchaus nicht das Recht hat, hiebei von Grundsynkopen und etwaigen Unterarten zu sprechen.

Es wäre aber auch falsch, die Durchschlagskraft der genannten beiden Synkopen vielleicht auf eine Wirkung von Stufen zurückzuführen, denn diese fehlen in den Mischungsgattungen ja noch

gänzlich; vielmehr hat man in der Stimmführung unserer Beispiele eine Zusammenziehung zweier Akte, also eine Abbreviation zu sehen, die, ohne den Urbegriff ⌒9 8 oder ⌒4 3 aufzuheben, gleichwohl aber, wie man sieht, eine Veränderung in dessen äußerer Erscheinung bewirkt und in diesem Sinne eine Prolongation schafft. (Nebenbei mag diese Abbreviation mit einen Begriff davon geben, was ich bei so vielen anderen Stimmführungen unter Prolongation eines Urbegriffs verstehe.)

Die Annahme einer Abbreviation stützt sich zwar nur auf die Stimmführung, das heißt auf dasjenige, was sie bei Hinzutritt einer zweiten Stimme in Halben gelegentlich bringen kann, weil sie es endlich bringen darf, ist darum aber nicht willkürlich: sie gründet sich auf das Gefühl, daß das Ergebnis befriedigend bliebe, auch wenn die hinzutretende Stimme keine weitere Bewegung machen würde. Das Ergebnis wäre dann die uns schon vertraute Erfüllung des Urbegriffes ⌒9—8, ⌒4—3, wodurch eben das Untrügliche unseres Gefühls erwiesen ist.

Die durch Fortbewegung der zweiten Stimme entstandene neue Aufstreichharmonie bedeutet somit keinen Gegensatz zum Urbegriff ⌒9—8, ⌒4—3, ist vielmehr als zeitliches Nacheinander zu verstehen: zuerst Erfüllung des Urbegriffs, hernach die neue Harmonie.

§ 6

b) auf ⌒7, ⌒2 und ⌒4 Undenkbar aber ist so eine Abbreviation, so ein zeitliches Nacheinander bei der Gruppe der Synkopensätze $\begin{smallmatrix}\frown 7\\5\end{smallmatrix} \mid \begin{smallmatrix}6\\\frown 2\end{smallmatrix} \mid \begin{smallmatrix}6\\\frown 4\end{smallmatrix}$. Der Weg zur neuen Aufstreichharmonie führt hier nicht wie bei ⌒9—8, ⌒4—3 über die Brücke einer Urbegriff-Erfüllung im Sinne einer Vorhaltsauflösung: würden wir doch, wenn die zweite Stimme sich nicht fortbewegte, keineswegs zu konsonanten Vorhaltslösungen, vielmehr zu neuen dissonanten Sätzen: $\begin{smallmatrix}\frown 7-6\\5-5\end{smallmatrix} \mid \begin{smallmatrix}6-7\\\frown 2-3\end{smallmatrix} \mid \begin{smallmatrix}6-7\\\frown 4-5\end{smallmatrix}$ gelangen, die den Urbegriffen von ⌒7, ⌒2, ⌒4 entgegentreten, sie aufheben. Bedeutet dort Vorhaltslösung die Einheit der Harmonie, so bedeutet das Nichtzustandekommen einer Vorhaltslösung hier einen Gegensatz zweier Harmonien.

Die Hinzufügung einer 5 bei ⌒7, einer 6 bei ⌒2 und wieder einer 6 bei ⌒4 bewirkt somit, daß die dadurch entstandenen dissonanten Harmonien sich zu den auf dem Aufstreich folgenden in Gegensatz stellen, das heißt sich ihnen gegenüber selbständiger machen, als dies bei den andern Verbindungen derselben Synkopen im strengen Satze überhaupt möglich ist.

In allen diesen Fällen ist es, wie wenn innerhalb der für eine dissonante Synkope in Frage kommenden Zählzeiten: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 sich die ersten beiden gegenüber der letzten in folgender Weise: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 abtrennen würden (vgl. S. 85).

§ 7

c) auf $\frown{}^{6}_{5}$

Am krassesten äußert sich die Verselbständigung der Harmonie des Niederstreiches bei $\frown{}^{6}_{5}$, doch hier wieder aber aus völlig anderen Gründen, als bei den Synkopen des vorigen Paragraphen. Wir wissen, daß dieser Klang im strengen Satze nicht zu erzielen ist, weder in der ersten Gattung des dreistimmigen Satzes (s. III. Absch., 1. Kap., § 3), noch auch in den Synkopengattungen des zwei-, drei- oder vierstimmigen Satzes, wo die Lösung einer dissonanten Quint ja zum verbotenen ${}^{6}_{4}$-Klang führen müßte. So ergibt sich denn schon daraus allein, daß $\frown{}^{6}_{5}$ offenbar mit einem Urbegriff nichts zu tun hat und daß die überbundene Quint bei diesem Satz so wenig für einen wirklichen oder etwa durch eine Schwebe getrübten Vorhalt, wie für die Quinte irgend eines Dreiklanges zu nehmen ist. (Man übersehe in diesem Zusammenhange auch nicht, daß alle übrigen uns bekannt gewordenen Synkopenbegriffe immerhin verschiedene Verbindungen zulassen und nur $\frown{}^{6}_{5}$ ausschließlich die eine möglich hat.)

§ 8

Vom keimenden Vierklang

Stellen wir nun die in den §§ 5 und 6 geschilderten Synkopen: $\overset{\frown 7}{\underset{3}{5}}$ | $\frown{}^{6}_{2}$ | $\frown{}^{6}_{4}$ und $\frown{}^{6}_{5}$ in eine Reihe, so erkennen wir darin unschwer Klänge, die mit dem Vierklang des freien Satzes oder dessen Umkehrungen gleichlautend sind. Nun begreifen wir die in den §§ 6 und 7 dargestellte Wirkung einer Verselbständigung der Niederstreichharmonie: Müssen nicht bei $\overset{\frown 7}{5}$ | $\frown{}^{6}_{2}$ und $\frown{}^{6}_{4}$ die Vorhaltswirkungen $\frown$7—6, $\frown$2—3, $\frown$4—5 durch die 5 und 6 unterbunden werden, wenn diese Intervalle mit der Quint des Vierklanges zusammenfallen, der sich von einer Vorhaltsbildung doch grundsätzlich unterscheidet? So gesehen vom Standpunkt des freien Satzes. Enthüllt uns aber der letztere, daß der sogenannte Vierklang (s. II[3], Abschn. von der Sept) nichts anderes als wieder nur einen Dreiklang vorstellt, (bei dem durch Abbreviation der Durchgang der Sept aufgesetzt erscheint, der aber an Selbständigkeit nicht schon dadurch einbüßt, daß der Durchgang zu einem andern nicht minder selbständigen Klang sich fortbewegt) so besteht freilich zwischen dem Vierklang des freien Satzes und den oben genannten Synkopensätzen noch ein beträchtlicher Unterschied: Man bedenke doch vor allem, daß die Mischungsgattungen, die jene Sätze zum erstenmal zutage fördern, sie auch nicht anders hervorbringen können, als durch Über-

bindung an eine vorbereitende konsonante Harmonie, womit genau genommen doch nur das Verfahren des strengen Satzes wiederkehrt. Der Grund davon ist folgender: Auch noch in den Mischungsgattungen waltet in Ermanglung von Stufen — der C. f. ist ja mit im Spiele — wie in Ermanglung eines die Stimmenwege zwingend vorausbestimmenden Druckes einzig die unabhängige Stimmführung und dies hat zur Folge, daß wir hier, genau so wie im strengen Satze, außerstande sind, den beim Durchgang der Sept (wie bei jedem Durchgang überhaupt) in Frage kommenden konsonanten Ausgangspunkt desselben hinzuzudenken, weshalb wir der betreffenden Dissonanz des Niederstreiches ersatzweise zumindest eine Vorbereitung durch eine konsonante Harmonie auf dem vorausgehenden Aufstreich zur Verfügung stellen müssen. Da aber die letztere Konsonanz (wie im strengen Satze, s. S. 84 ff.) die Wirkung hat, daß sie uns bei der Dissonanz der Synkope nicht einmal auf die Ellision des konsonanten Ausgangspunktes verfallen läßt, so drängt sich in der Mischungsgattung ebenfalls die Erscheinung der drei Zählzeiten auf, die nun sowohl den eigentlichen Vorhälten ⌒9 8, ⌒4 3, als auch den anderen Synkopensätzen, und zwar ohne Rücksicht auf die verschiedenen Wirkungen bei beiden Gruppen, gemeinsam bleibt. So ist es denn eben diese Gemeinsamkeit der äußeren Erscheinung (𝅗𝅥 · ⌒𝅗𝅥 𝅗𝅥), die jene Vierklangsätze in unserer Mischungsgattung verschleiert.

Dagegen lassen sich, trotz jener Wirkung der drei Zählzeiten, ebensowenig die andern Wirkungen unterbinden, die mit der 5 bei ⌒7, mit 6 bei ⌒2, mit 6 bei ⌒4 und mit $\frown{}^{6}_{5}$ überhaupt zusammenhängen und die, wie ich schon oben sagte, eine Art Selbständigkeit der betreffenden dissonanten Klänge auf dem Niederstreich hervortreiben, als enthielte die Synkope in allen diesen Fällen nur zwei Zählzeiten. Und in eben dieser neuen nebenhergehenden Wirkung verbirgt sich nun dunkel-keimhaft die Idee des Vierklanges! Sie zieht hier ihre erste Nahrung allerdings aus dem Schwebezustand, der bei ⌒7 6, ⌒2 3, ⌒4 5 (nicht aber bei $\frown{}^{6}_{5}$) heraufkommt und der umso weniger weichen kann, als es (genau wie im strengen Satze) völlig freisteht, die genannten Synkopen nach Bedarf auch der Regel des strengen Satzes mit $\frown{}^{7\;6}_{3\;-}$ | $\frown{}^{\;\;4}_{2\;3}$ oder $\frown{}^{4\;5}_{2\;3}$ zuzuführen. Mehr als das: fällt es oft im freien Satze schwer, der wahren Bedeutung einer Sept auf die Spur zu kommen — eine bestimmte Entscheidung ist dort freilich an Hand der vielen Hilfsmittel wohl allezeit zu erreichen —, um wie viel weniger bestimmt muß sich die Sept in unserer Mischungsgattung äußern, wo wir solcher Hilfsmittel entbehren und daher der Satz, von Stufenlosigkeit umschattet,

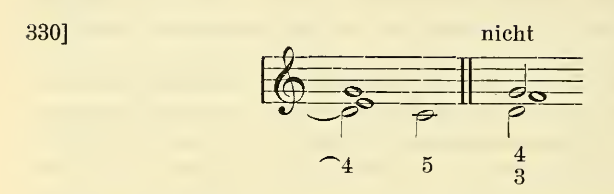
sich niemals zur Bestimmtheit des freien Satzes auswirken kann! Durch eben diesen letzten Rest der Schwebe hängen also die oben genannten Synkopensätze einerseits noch mit dem strengen Satze zusammen, wie sie anderseits, ihre Selbständigkeit schärfer als im strengen Satze hervorkehrend, zugleich schon in die Welt der Vierklänge des freien Satzes hinausweisen. (Vergleiche hiezu die Wirkung von Schein-Vierklängen, wie sie sich auf Umwegen über konsonante Klänge zuweilen bei den im 1. und 2. Kapitel dieses Abschnittes dargelegten Mischungsarten ergibt, s. S. 181 und 191.)

Am weitesten unter sämtlichen eingangs dieses Paragraphen genannten Synkopensätzen entfernt sich vom strengen Satze freilich der $\frown{}^{6}_{5}$-Satz. In der Tat stellt die überbundene Quint dieses Klanges jene wirkliche Sept vor, die der freie Satz auf dem Wege einer Abbreviation aus dem Durchgang 8—7 zu ziehen und dem Dreiklang einzuverleiben gelernt hat. Somit fällt diese Quint als geborene Sept unter den Begriff des Durchganges, trotzdem sie gerade in dieser Mischungsart durch Überbindung einen Vorhalt vortäuscht, so daß nun endlich aus dem Gegensatz der Urbegriffe des strengen Satzes einerseits und der $\frown{}^{6}_{5}$ anderseits auch schon hier die Erkenntnis gewonnen werden kann, daß nur die Dreiklangskonsonanz allein — im strengen Satz mit ${}^{5}_{3}$ und ${}^{6}_{3}$ umschrieben — die Urbegriffe der Synkope beherrscht. So wiederhole ich denn wieder einmal: Am Anfang ist die Konsonanz! Sie allein ist es, die auch die Urgesetze der Vorhälte in sich trägt! Was nicht zu diesen Urgesetzen gehört, weist somit deutlich über die Grenze 5 und 6 hinaus dorthin, wo nicht etwa neue dem Gesetz der Konsonanz gleichwertige und nebengeordnete Gesetze anzutreffen sind, vielmehr nur Prolongationen desselben, bei denen es sich, wie zum Beispiel im Falle von $\frown{}^{6}_{5}$, zwar nicht um einen Vorhalt, sondern um einen Septdurchgang handelt, mit dem wir aber doch wieder nur die Konsonanz (des Ausgangspunktes) voraussetzen. Die Quint und Sext sind im strengen Satz eben unüberschreitbar! Alle Erscheinungen, welche Züge sie auch immer tragen mögen, kommen von ihnen oder münden in sie wieder zurück.

So bleibt nur noch zu erklären übrig, weshalb in dieser Mischung neben ${}^{6}_{5}$ und ${}^{6}_{2}$ nicht auch die zweite Vierklangsumkehrung ${}^{4}_{3}$ anzutreffen ist. Es hängt dies eben mit der Quart zusammen, die, bei der wirklichen zweiten Umkehrung des Vierklanges mit dessen Grundton selbst zusammenfallend, keine Dissonanz vorstellt, während sie hier in der Mischung nur als eine überbundene Dissonanz in Betracht kommen dürfte,

als welche sie aber die Terz bei sich nicht dulden könnte (s. S. 89—90):

330]



Wie sich aber bei Einbeziehung von Vierteln in den Satz der Mischung oft Gelegenheit ergeben wird, auch den $\frac{4}{3}$-Satz zumindest durchgangsweise auf dem 2. Viertel anzubringen, wird unten im § 15 gezeigt werden.

§ 9

Von der Unzulässigkeit eines zum Auflösungston dissonierenden Durchganges

Ein Durchgang, der zum Auflösungston dissonieren würde, ist in den Aufgaben dieser Mischungsart besser zu meiden, wofür etwa folgende Gründe bestimmend sind:

Erstens: Auch hier stehen wieder nur Halbe gegen Halbe, welcher Satz gemäß den schon im 1. und 2. Kapitel ausgesprochenen Grundsätzen ein dissonantes Aufeinanderprallen beim Aufstreich nicht verträgt.

Zweitens: Lastet auf unserer Aufgabe der Zwang zur Synkope und damit zur konsonanten Vorbereitung auf dem Aufstreich, so entspricht es auch dem strengen Postulate am besten, wenn auf dem Aufstreich die zweite Halbe einen dissonanten Durchgang gegenüber dem Auflösungston vermeidet.

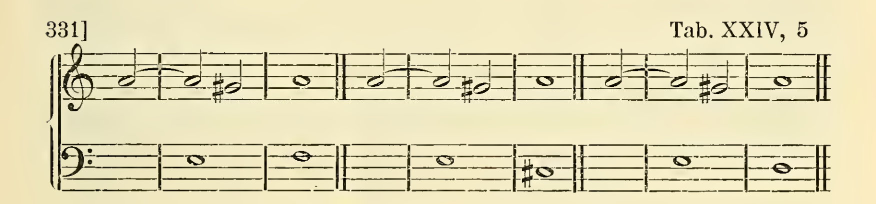
Wohl aber ist kaum etwas einzuwenden gegen einen zwar zum C. f. dissonierenden aber zum Auflösungston konsonierenden Durchgang. Beispiele solcher Art findet man unten in Fig. 342, Aufg. 1: T. 8 und in 2: T. 7. Beim ersten Beispiel kann zur Erklärung auch der Gesichtspunkt einer Abbreviation zuhilfe genommen werden (vgl. oben § 5), als würde der Durchgang hier erst nach Vollendung der Auflösung ⌒6 5 vor sich gegangen sein. Im zweiten Beispiel dissoniert der Durchgang zum C. f. im Verhältnis einer verminderten Quint, die ja auch schon in der Synkopengattung des strengen Satzes nicht nur geduldet werden durfte, sondern unter Umständen sogar auch mußte. Wie dem auch sei, bietet diese Mischungsart schon an sich wenig Gelegenheit zu Durchgängen und meist ist daher die zweite in Halben fortschreitende Stimme zu Sprüngen verurteilt, wenn sie nicht selbst zu tiefst ist, wo sie dann freilich Gelegenheit findet, auch Sekundschritte zu machen.

§ 10

Daß diese Mischungsart auch den Harmoniewechsel zuläßt, geht aus der obigen Gesamtdarstellung wohl zur Genüge hervor. Von der Möglichkeit eines Harmoniewechsels

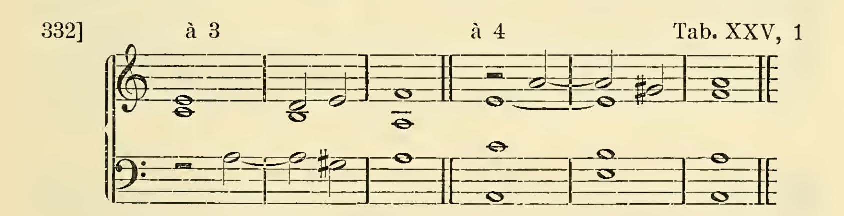
Wie sich Fux der Teilung einer zweiten Stimme in Halben zum erstenmal schon in der vierten Gattung des vierstimmigen Satzes bedient, wurde bereits im IV. Abschn., 4. Kap., § 2 dargestellt. Es versteht sich somit auch, daß jener Mischungssatz (um ihn hier der Kürze halber so zu nennen, obgleich die Teilung dort nur gelegentlich in den Aufgaben auftritt und daher keinen eigentlichen Mischungssatz vorstellt) vierstimmig gehalten ist. Einen dreistimmigen Mischungssatz aber zeigt Fux erst bei Gelegenheit der dreistimmigen Fugenaufgabe S. 131 ff, weshalb der Satz (als Bestandteil einer Fuge) keinen C. f. aufweist und daher die Bezeichnung eines Mischungssatzes in meinem Sinne noch viel weniger als jener vierstimmige verdient. Er schreibt: „Man kan auch die Formalclausul vermeiden, wenn man die große Terz in der obern Stimme beybehält, der Baß aber vor die Octave eine andere Consonanz annimmt z. E.:

331] Tab. XXIV, 5



welches bei mehrere Stimmen noch zierlicher gebrauchet wird z. E.:“
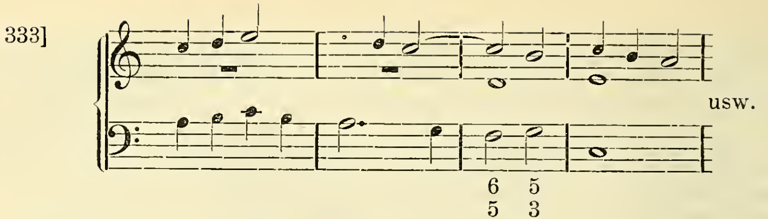
332] Tab. XXV, 1



In eben dem Beispiel à 3 finden wir nun unsere Mischung wieder und wir sehen, wie Fux damit bei einer ursprünglichen $\frown\substack{4\,5\\2\,3}$-Synkope den Ablauf von $\frown\substack{4\,6\\2\,3}$ erzielt, der den Trugschluß auf dem Niederstreich des nächsten Taktes erst ermöglicht (vgl. dazu auch Fig. 321 und I, S. 182).

Und ebenso zunächst nur um einer Frage der Fuge willen fährt Fux gleich darauf fort (S. 132 ff.): „Wir wollen nun sehen, wie die Formalclausul durch Hülffe des eintretenden Satzes, in einem etwas ungewöhnlichen Intervall bestehen könne, z. E. bei dem Gebrauch des folgenden Satzes T. XXV, 3, welches also geschehen kan:“

333]



womit er den Satz $\frown\substack{6\\5}$ zum erstenmal begründet.

Scheinbar schon geordneter gibt sich Fuxens nachstehende Anweisung (S. 133): „Du kanst solches thun, wenn ich erst werde gezeiget haben, wie zu zwey Stimmen, die durch die Septime und Sexte und durch die Secunde und die Terz im Absteigen sich fortbeweget, die Grundstimme zu setzen sey, wodurch die Fortführung der Stimmen nicht wenig erleichtert wird:“

334] XXVI, 1

6 9 6 6 6 9
5 3 5 5 5 3

und:

335] XXVI, 2

Aber auch diese beiden Beispiele sind nichts anderes, als wieder nur Mischungen verschiedener Gattungen (ohne C. f.!), bei denen namentlich die Synkope aus der Bewegung auch noch einer zweiten Stimme in Halben neue bedeutende Vorteile zieht. Wir sehen hier $\substack{6\\5}$ auch außerhalb einer „Formalclausul“ der Fuge (s. oben), sehen wie

$\frown 9$ zu anderen Lösungen auf dem Aufstreich gelangt, als dieser Synkope im strengen Satze sonst zukommen, usw. Doch auch hier, wie bei der vierten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes, noch immer weit davon entfernt, aus obigen sämtlichen Anweisungen einheitliche Grundsätze herauszuholen, bemerkt Fux bloß: „Hieraus ist abzumerken, daß die Quinte und Sexte zugleich können gesetzet werden, und daß die Septime in die Sexte und die Secunde in die Terz sich auflöse, welches auch von der Quarte und der Quinte zu verstehen, wenn sie zugleich vorhanden sind. Mit diesen und anderen dergleichen Sätzen wirst du dir sowohl innerhalb des Hauptsatzes der Fuge, als auch außerhalb derselben helfen und dir den Weg zu dem Satz der Fuge, wenn er eintreten soll, bahnen können."

Daraus folgt, daß Fux solche Mischungen vor allem als zum Satz einer wirklichen Fugen-Komposition, also was meiner Lehre nach dasselbe: zum freien Satz überhaupt gehörend anerkannt wissen wollte, was nun erst recht das Urteil bestätigen mag, das ich schon zur vierten Gattung des vierstimmigen Satzes über die Art Fuxens, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\frown 7}{5} \mid \genfrac{}{}{0pt}{}{\frown 6}{\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{\frown 2}}$ einzuführen, gefällt habe. Weder also dort im strengen Satze, noch auch hier in der Fuge weiß er den rechten Weg zu den Vierklängen zu finden, oder genauer: er gebraucht zwar solche Sätze in den Aufgaben und Fugen, weiß sie aber nicht einwandfrei zu erklären, was nun zur Folge haben mußte, daß er, ohne für die Lehre des Vierklanges und des freien Satzes überhaupt einen nützlichen Grundgedanken zu gewinnen, gleichwohl die Reinheit des strengen überflüssigerweise trübt. (Damit erklärt sich schließlich auch jene fehlerhafte Stimmführung Fuxens in einer Aufgabe des strengen zweistimmigen Satzes, die eine Sept auf dem Aufstreich bringt und deren ich schon in II[1], S. 244 gedachte.)

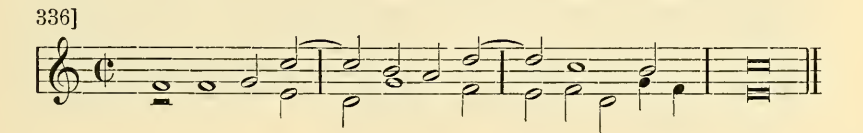
Für die hier abgehandelte Mischung findet sich bei Albrechtsberger kein Beispiel.

Cherubini bringt das hierher gehörende Beispiel der Mischung (s. unten Fig. 342, Aufg. Nr. 1) schon zum Abschluß der Synkopengattung des dreistimmigen Satzes. Über den darin vorkommenden konsonanten Durchgang wurde bereits oben im Texte gesprochen. Nirgend jedoch läßt Cherubini in diesem Beispiel noch durchblicken, daß eine solche Mischung zugleich auch schon andere Synkopensätze und darunter mehrere neue wie: $\genfrac{}{}{0pt}{}{\frown 7}{5} \mid \genfrac{}{}{0pt}{}{6}{\frown 2}$ und $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{\frown 5}$ möglich macht. Diese Tatsache eröffnet er seinem Leser zur vierten Gattung des vierstimmigen Satzes.

Wie ich oben erwähnte, bringt Bellermann (s. S. 224 ff.) Aufgaben der hier abgehandelten Mischung, s. unten Aufg. Nr. 2 und 3, schon zum Beschluß der vierten Gattung des dreistimmigen Satzes, und zwar im Rahmen eines eigenen Abschnittes unter dem Titel „Auflösung der Dissonanz bei fortschreitenden Stimmen". Daraus sei hier wiedergegeben:

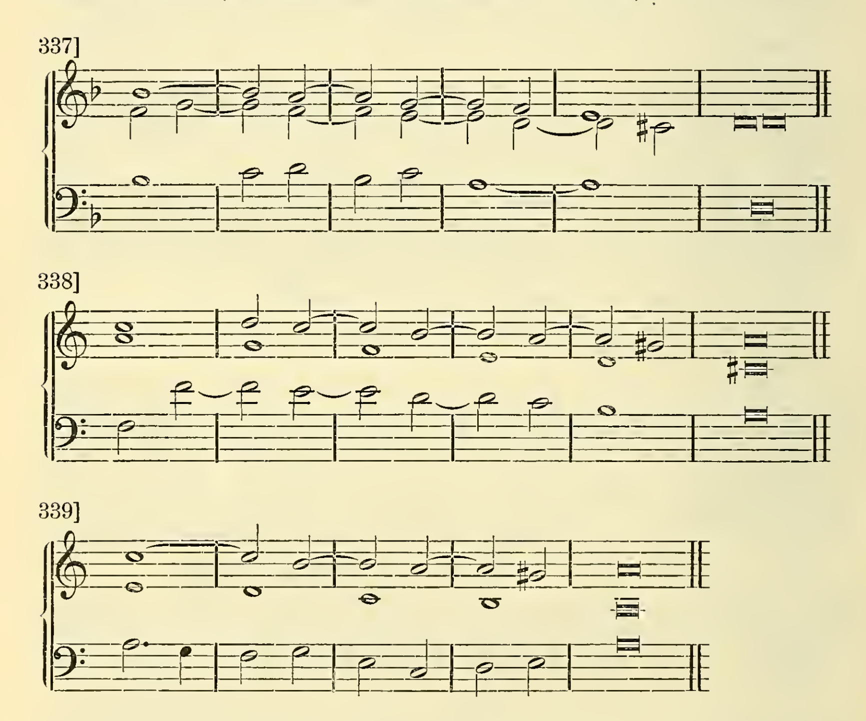
„Man hat aber auch die Freiheit, die consonierenden Stimmen frei weiter gehen zu lassen, wenn nur durch das stufenweise Hinabschreiten des dissonierenden Tones (also durch die Auflösung) eine Consonanz entsteht, wie zum Beispiel an folgendem zweistimmigen Satze zu sehen ist:

336]



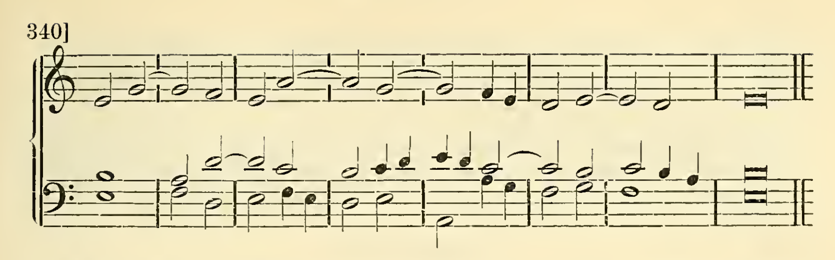
Dennoch müssen wir aber sagen, daß die Auflösung der Secunde die Terz, die Auflösung der Septime die Sexte usw. ist, indem wir jenes Weiterschreiten der anderen consonierenden Stimme nur als ein zufälliges ansehen. Es entsteht aber durch ein solches freies Weiterschreiten eine große Mannigfaltigkeit in der Harmonie, indem wir durch dasselbe in die Lage gesetzt werden, den dissonierenden Intervallen auch solche Töne beizugeben, durch welche, wenn sie liegen bleiben, eine neue Dissonanz auf dem nächstfolgenden schlechten Taktteil entstehen würde, was wir bisher, da in der dritten Stimme nur in ganzen Noten fortgeschritten wurde, vermeiden mußten."

Nun veranschaulicht Bellermann die Sätze: $\frown{}^{7}_{5}$ | $\frown{}^{6}_{2}$ | $\frown{}^{6}_{5}$ in folgenden Beispielen, von denen das erste Synkopen bei zwei Stimmen — ohne C. f. — führt, dagegen die beiden letzten wohl auch als Bruchstücke von regelmäßigen auf einen C. f. gestellten Übungen immerhin genommen werden können (s. unten dritte Abt. dieses Abschnittes):
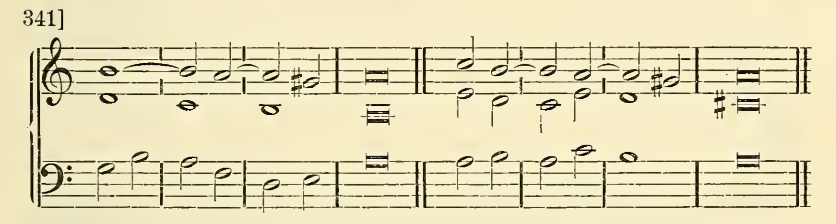


Besonders zum letzten Beispiel (vgl. zu ${}^{6}_{5}$ bei Bellermann übrigens auch schon S. 216—217) verdient ausdrücklich angemerkt zu werden, daß er bei $\frown{}^{6}_{5}$ die Unterstimme nicht bloß einen Sekundenschritt aufwärts führt, sondern auch springen läßt. Dann schreibt er (S. 226): „Auf diese Weise lassen sich die mannigfaltigsten Verbindungen zusammenstellen, die aber nicht alle aufzuzählen sind, und von denen ich nur des Beispiels wegen hier folgenden kleinen Satz hersetze:

340]



„Es lassen sich durch dies Verfahren aber auch sonst verbotene Gänge richtig machen, zum Beispiel kann man die None durch die Octave vorbereiten und geht dann den verdeckten Octaven dadurch aus dem Wege, daß man während der Auflösung dem Baß einen fremden Ton gibt, wie die beiden folgenden Beispiele zeigen:

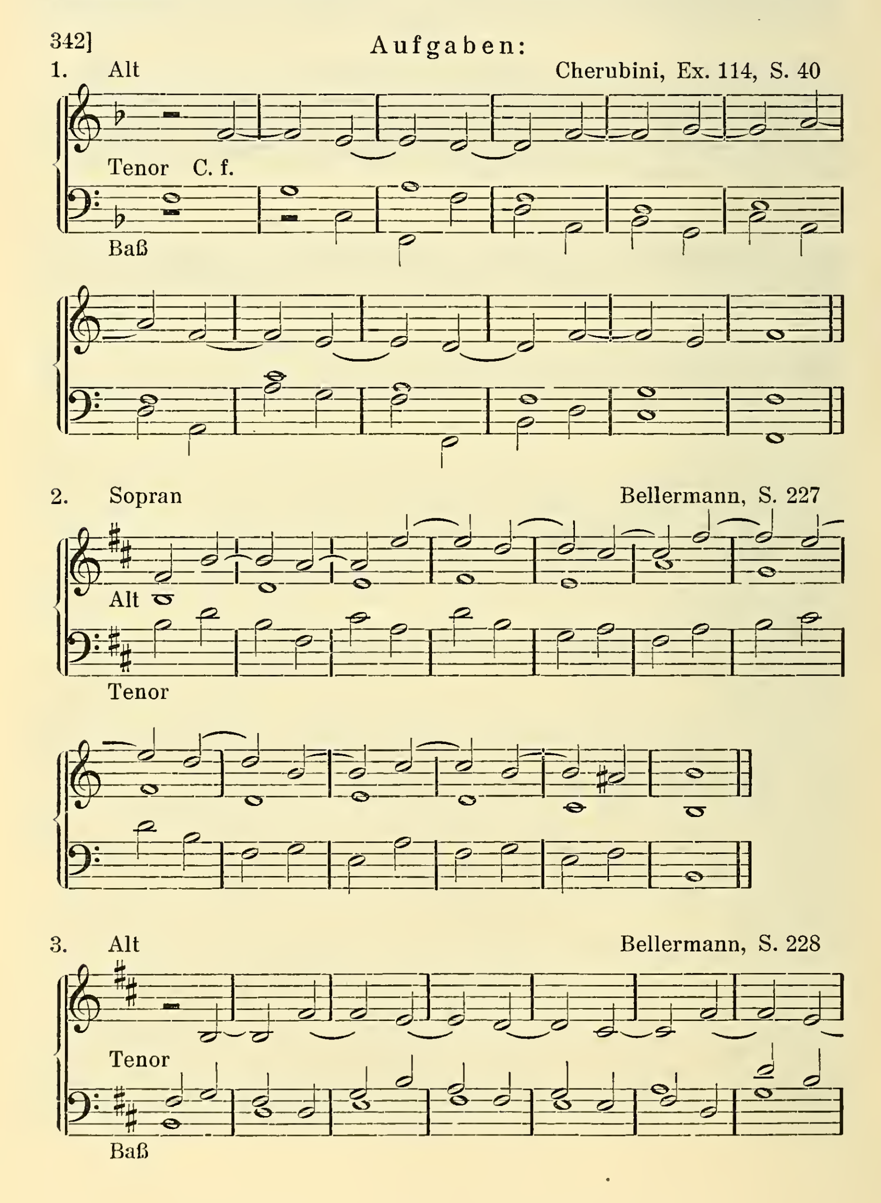
341]
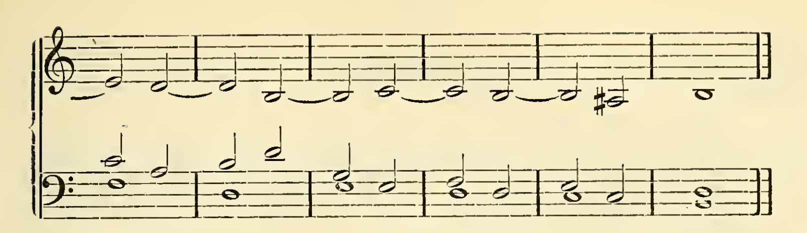


Die Componisten des XV. und XVI. Jhd. liebten solche Wendungen aber nicht; sie sind daher im strengen A-capella-Gesange verboten.“ Nun folgt ein Zitat aus Händels „Josua“, welches den Gebrauch dieser „Freiheit“ zeigt, und eine Belegstelle aus Kirnberger in Wort und Notenbeispiel, über die Bellermann urteilt: „Ich bin aber doch der Meinung, daß man auch in der freieren Schreibart diese Art die None anzuwenden als eine Freiheit ansehen muß, von der man nur in den seltensten Fällen Gebrauch machen sollte.“

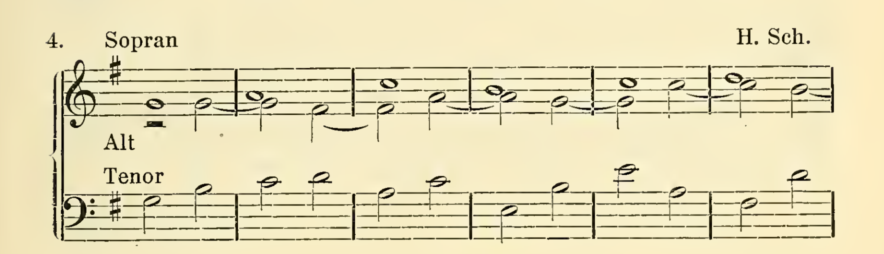
Bei aller Verdienstlichkeit entbehrt Bellermanns Darstellung gleichwohl der Anschaulichkeit, da er, statt den Grundgedanken allmählich an Übungen zu entwickeln, ein sowohl über allen Mischungsgattungen schwebendes wie auch den freien Satz betreffendes allgemeines Kapitel voranstellt, das, plötzlich in solcher Allgemeinheit in die Synkopengattung des dreistimmigen strengen Satzes gestellt, den Fluß der Darstellung und die Folgerichtigkeit im Aufbau nur stören muß. Nicht anders als dürftig kann daher die Brücke zu den Aufgaben unserer Mischungsgattung befunden werden (S. 227): „Hier ist die Übung einzuschalten, zu einem C. f. in ganzen Noten zwei Stimmen zu setzen, von denen die eine in synkopierten halben Noten und die andere in gewöhnlichen halben Noten singt.“ Und von den hier in Frage kommenden Aufgaben selbst sagt Bellermann (S. 228): „Diese Aufgabe ist nicht ganz ohne Schwierigkeit und insofern von großer Wichtigkeit, als in freien Compositionen die Stimmen sehr häufig (!) in ähnlicher Weise sich bewegen, und die Auflösung der Dissonanzen bei fortschreitenden Stimmen eine vielfache Anwendung findet und eine große Mannigfaltigkeit der Harmonie erzeugt. Indessen zeigt es sich, daß diejenige Stimme, welche in gewöhnlichen halben Noten fortschreitet, wenig Freiheit in der Bewegung hat, und dadurch oft gezwungen ist, unbehülfliche Sprünge zu machen.“ Bloß also auf die Ähnlichkeit der Bewegung im freien Satze als den Grund hinzuweisen, weshalb die Aufgabe gerade an dieser und keiner anderen
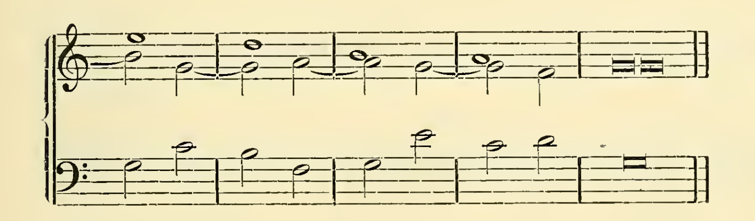
Stelle ihren Platz finden solle, ist das nicht doch zu kindlich? Ist es denn nicht vielmehr so, daß auch diese Aufgabe, wie jede andere, zunächst nur Wirkungen an sich aufzuzeigen hat, die in entsprechend veränderter Weise irgendwie auch im freien Satze eine Fortsetzung erfahren? Zu T. 7 seiner ersten Aufgabe, hier Nr. 2, dem ich selbst schon oben im Text eine Erläuterung widmete, bemerkt Bellermann in einer Fußnote: „Die halbe Note cis ist hier zum g des C. f. als durchgehende Dissonanz anzusehen."



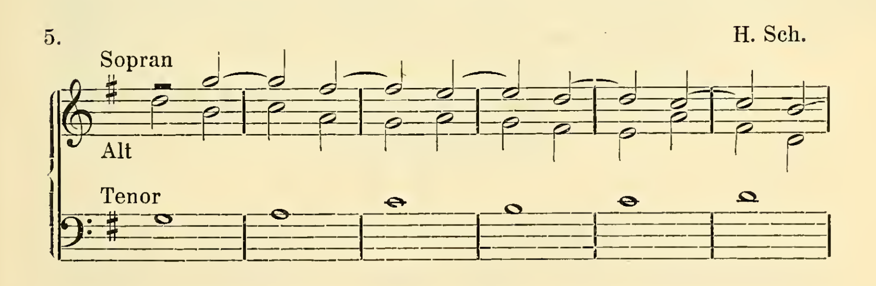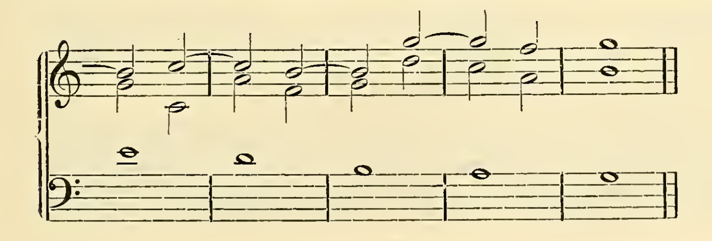


4.
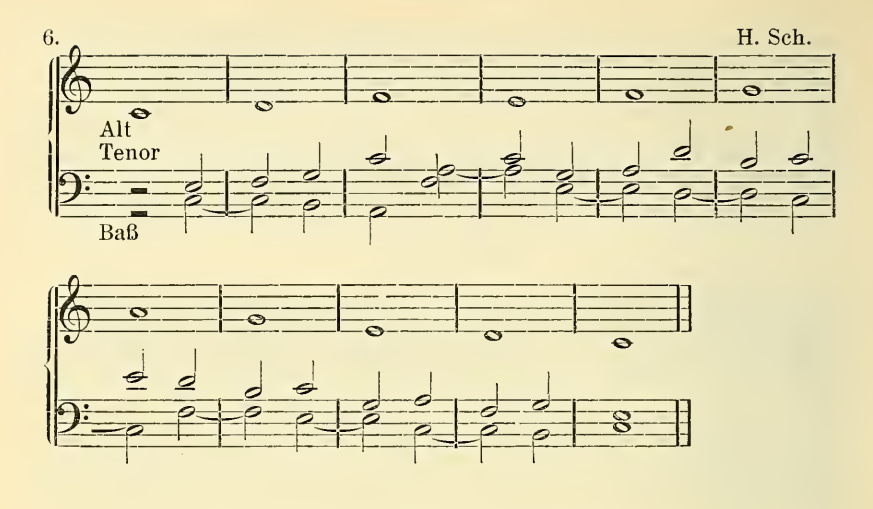




5.







B. Vierstimmiger Satz:
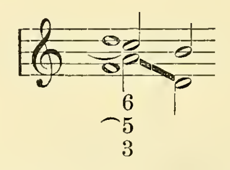
Je ein Kontrapunkt erster, zweiter und vierter Gattung: C. f.

§ 11

Vom Einfluß der Vierstimmigkeit auf die weitere Ausgestaltung einzelner Synkopen

Die Vierstimmigkeit dieser Aufgabe macht nunmehr manchen Synkopen möglich, zu ihrer Vollständigkeit zu gelangen, wie zum Beispiel $\begin{smallmatrix}\frown 9\\ 5\\ 3\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}\frown 7\\ 5\\ 3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}6\\ 4\\ \frown 2\end{smallmatrix}$. Der vollständige Satz $\begin{smallmatrix}6\\ \frown 5\\ 3\end{smallmatrix}$ ist aber nur unter der Voraussetzung einer Kreuzung möglich:

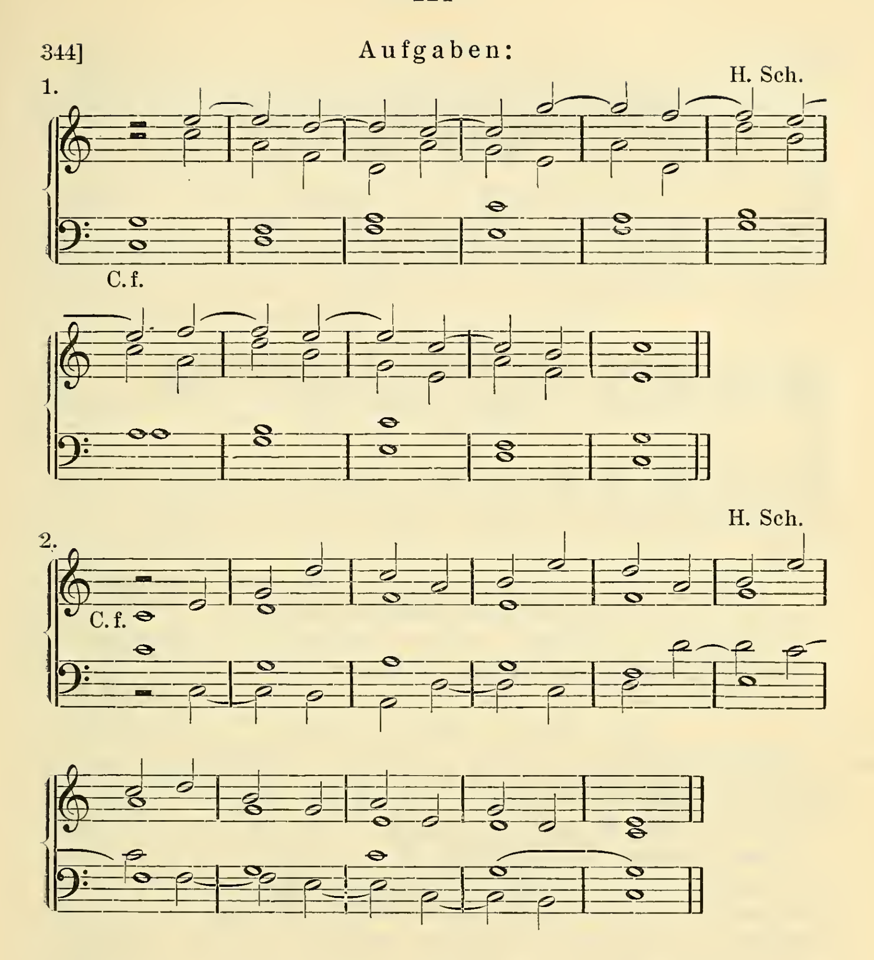
343]



bei der die Terz einen Sprung macht. Daß bei $\begin{smallmatrix}\frown 7\\ 5\\ 3\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}6\\ 4\\ \frown 2\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}6\\ \frown 5\\ 3\end{smallmatrix}$ die Vollständigkeit der Harmonien nun auch deren Selbständigkeit gegenüber der auf dem Aufstreich folgenden Harmonie ( ) steigert (s. oben § 8), versteht sich von selbst.

Es sei daran erinnert, daß Fux auch diese Sätze schon in den Aufgaben des strengen vierstimmigen Satzes durch das Teilungsverfahren erzielt und verwertet; eine eigentliche Mischungsaufgabe dieser Art aber findet sich bei ihm nicht. Daß sich Fux hierin auch Albrechtsberger und Cherubini anschließen, wurde ebenfalls schon mitgeteilt;

344] **Aufgaben:**



C. Vierstimmiger Satz:
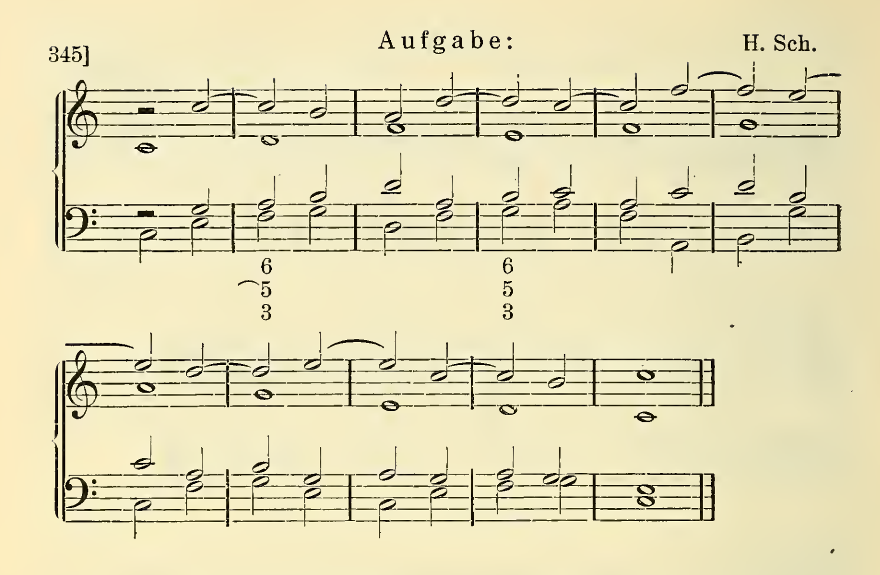
Zwei Kontrapunkte zweiter Gattung, ein Kontrapunkt vierter Gattung:

C. f.

§ 12

Der Umstand, daß in dieser Mischungsart auch noch ein zweiter Kontrapunkt in Halben fortschreitet, macht es bereits möglich, daß hier $\frown\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$ in allen Lagen durch die Terz vervollständigt werden kann.

Die unbedingte Möglichkeit von $\frown\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}}$



D. Dreistimmiger Satz:

Je ein Kontrapunkt dritter und vierter Gattung: C. f.

§ 13

Allgemeines

Mit den hier unter A, B, C erörterten Grundsätzen werden die des 2. Kapitels vereinigt. Die Synkopen kommen nun in die Lage, sich wieder in anderen neuartigen Prolongationen zu äußern.

Diese Erweiterungen werden aber sämtlich vor allem durch den obersten Grundsatz der Synkopengattung des strengen Satzes beherrscht und gebunden, wonach für die Auflösung der Synkope lediglich der Rhythmus der Halben maßgebend bleibt. Besonders ist es der springende Durchgang, der hier unter dem Schutze des Auflösungsrhythmus bereits zu Formen gelangt, wie sie (allerdings noch viel reichhaltiger) der freie Satz aufweist.

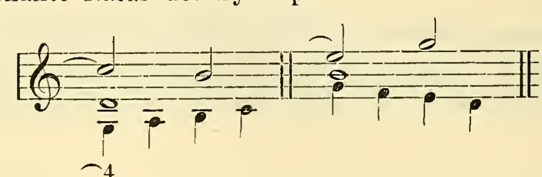
§ 14

Von den Gesetzen des zweiten und vierten Viertels:
a) Vom Sekundschritt

Das zweite oder vierte Viertel kann im Sekundschritt kommen:
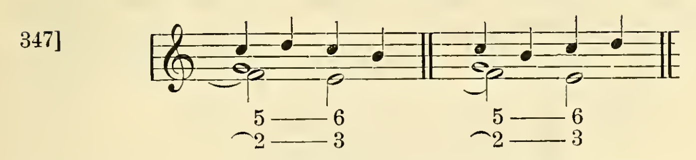
1. Als Durchgang, und zwar ohne Rücksicht auf die konsonante oder dissonante Natur der Synkope:

346]



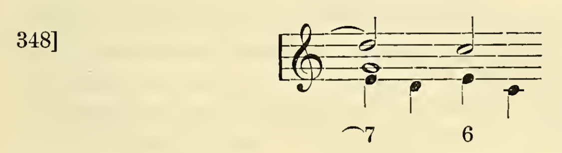
2. Als (höhere oder tiefere) Nebennote, wie zum Beispiel:

347]



Doch soll noch ausdrücklich erwähnt werden, daß bei ⁀7 6 als Nebennote sogar die tiefere Oktav des dissonierenden Vorhaltstones in Betracht kommen darf, zum Beispiel:

348]



Sofern nämlich in einem solchen Falle sowohl die Auflösung an ihrem Rhythmus in Halben als auch die Nebennote an ihrer Ordnung unbeirrt festhält, braucht zwischen der Sept und der Nebennote nicht einmal irgendeine Beziehung, also nicht einmal das Intervall 8 angenommen werden, geschweige mit einer die dissonante Natur der Sept überhaupt aufhebenden konsonanten Wirkung: Der Begriff der Synkope siegt hier eben restlos über die Nebennote des zweiten Viertels (s. oben § 13).
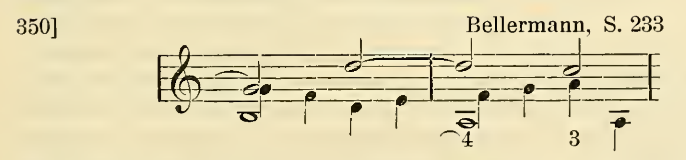
3. Als Bestandteil der nota cambiata: Hiebei wären aber mehrere Möglichkeiten mit verschiedener Wirkung zu beachten. Bei:

349] Bellermann, S. 228



fallen — wenn man etwa von 8—8 auf dem Niederstreich absieht (III. Abschn., 3. Kap., § 3) — die Erfordernisse der nota cambiata mit denen der Synkope von Haus aus aufs günstigste zusammen; während zum Beispiel bei:
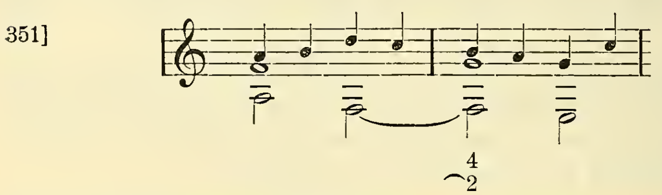
350] Bellermann, S. 233



der Schlußton der nota cambiata (auf dem Niederstreich des zweiten Taktes unserer Figur) in den Satz einer dissonanten

Synkope ⁀4 3 eingegliedert wird (vgl. auch Fig. 370, Aufg. Nr. 3: T. 7—8); und ähnliche Bewandtnis wie im letzteren Falle hat es wieder auch zum Beispiel mit:
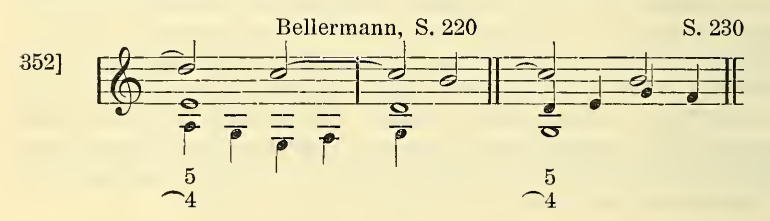
351]



nur daß der letzte Ton der nota cambiata in den Satz $\frown{}^{4}_{2}$, also in einen Klang mündet, der unter Umständen, wie eben hier, auch schon im Sinne eines Vierklanges zu wirken vermag.
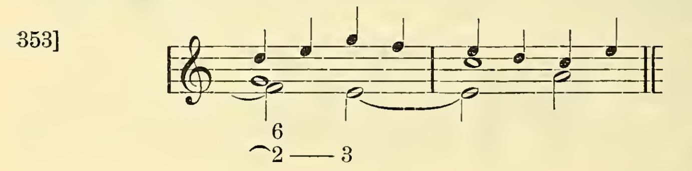
Umgekehrt erscheint schon der Anfangston der nota cambiata in dissonierende Synkopensätze eingebaut, zum Beispiel bei:

352]



oder gar bei:

353]
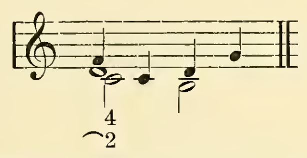


wo die nota cambiata im $\frown{}^{6}_{2}$-Satz (eines Vierklanges) ihren Ursprung hat.

Namentlich den letzten drei Beispielen entnimmt man, daß beide Stimmführungserscheinungen, die dissonante Synkope und die nota cambiata, ihren Eigengesetzen folgend, sehr wohl auch nebeneinander einherzugehen vermögen. Zwar ist uns beim Niederstreich nur die Anlage der dissonanten Synkope allein bewußt, aber schon dies reicht hin, die erwartete Lösung derselben, also den konsonanten Klang, gleich mit in die Vorstellung aufzunehmen; die Lösung fällt dann auch, während die nota cambiata noch im Abrollen begriffen ist. Zum Beschluß sei noch erinnert, daß hier wie sonst eine nota cambiata auch wohl von Aufstreich zu Aufstreich möglich ist (z. B. Bellermann, S. 233).

§ 15

Daß beim zweiten Viertel nicht der Vorhaltston angesprungen b) Vom Sprung
werden darf, ist klar; würden doch, da die Dissonanz nicht aufwärts geführt werden kann, wie zum Beispiel:
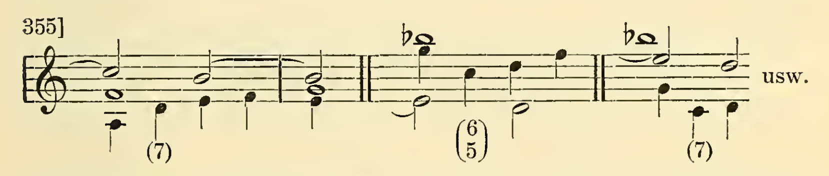
354]



1—1- beziehungsweise 8—8-Parallelen unvermeidlich. Ebensowenig darf aber auch der Auflösungston angesprungen werden, was sich aus dem Verbot der Verdopplung des Auflösungstones versteht.

Auch ist es unzulässig, zum zweiten Viertel einen Ton anzuspringen, der eine neue Dissonanz mit der Bedeutung eines Harmoniewechsels erzeugen würde, wie zum Beispiel:

355]

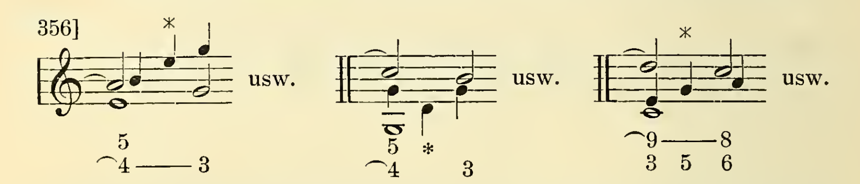


denn wie im strengen Satze fordert das Gesetz des grundlegenden Rhythmus der Halben (s. oben § 13) auch hier, daß Vorbereitung und Aufstellung einer solchen Dissonanz sich stets vom Aufstreich zum Niederstreich abspielen.

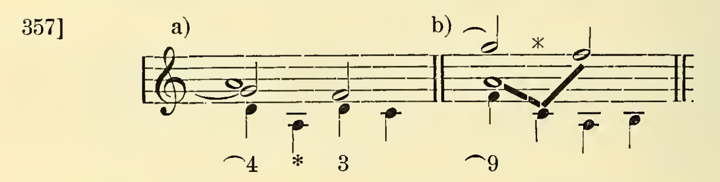
Wenn dennoch aber Fux und Albrechtsberger in ihren Übungen (s. oben Fig. 335, T. 2 und 5, und unten Fig. 370, Aufg. Nr. 1: T. 3) eine solche Setzweise, allerdings aber beim vierten Viertel, gebrauchten, so mögen sie dies getan haben entweder im Hinblick auf den freien Satz oder weil beim vierten Viertel die Auflösung der dissonanten Synkope bereits überschritten ist, so daß diese von der Verwirrung durch die neue Dissonanz verschont bleibt. Schließlich ist es in der Tat der Rhythmus der Auflösung, der eine auf dem vierten Viertel ähnlich angesprungene Dissonanz auf den Begriff lediglich eines springenden Durchgangs statt einer selbständigen Synkope herabdrückt.

Nach Vermeidung der Töne nun, die aus den obgenannten Gründen einem Verbot unterliegen, kommt für den Sprung zum zweiten Viertel nur noch ein beschränkter Kreis von Tönen in Betracht, die alle das gemeinsame Merkmal der begrifflichen Zugehörigkeit zu demselben Dreiklang oder zu $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{5}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{2}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$ als den hier vorläufig einzig möglichen Vertretern der Vierklänge aufweisen.

a) Um zuerst von den zum Dreiklang führenden Synkopen zu sprechen, wird je nach der Lage das zweite Viertel den Ton des C. f. zu wiederholen oder das noch etwa fehlende Intervall des aufgehaltenen Dreiklangs zu ergänzen haben, wie zum Beispiel:
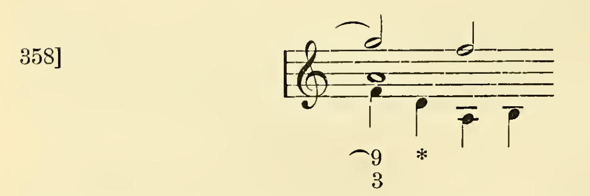


Auch ist ein solches Anspringen des durch den Begriff des Dreiklangs geforderten Tones gestattet, wenn die Viertel in der tieferen Stimme sind, und zwar gleichviel welche neue Intervalle konsonanter oder dissonanter Art vom zweiten Viertel aus zu den beiden übrigen Stimmen entstehen, zum Beispiel:



Weder also ist der $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{7}$- noch der $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$-Satz, wie er sich beim zweiten Viertel des ersten und zweiten Beispiels ergibt, hier ein Hindernis der Setzweise, so sehr ist sowohl für die Wirkung wie Auffassung der Erscheinung lediglich der Ablauf der dissonanten Synkope maßgebend, der das zweite Viertel wie einen Durchgang in den Dienst des in Halben einhergehenden Rhythmus stellt und dadurch in seinem selbständigen Stimmführungswert herabdrückt.

Dagegen müßte eine Stimmführung wie die folgende:



zurückgewiesen werden, sofern das beim ersten Viertel zustande gekommene $\genfrac{}{}{0pt}{}{\frown 9}{3}$ gemäß der Grundtonhaftigkeit der tiefsten Stimme uns wohl auf $\genfrac{}{}{0pt}{}{\frown 9}{\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}}$ schließen läßt, welcher Annahme aber mit der
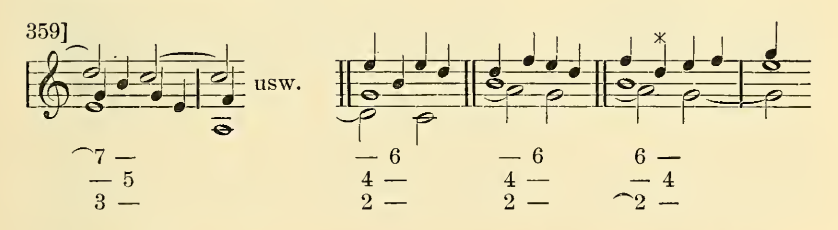
Aufstellung einer neuen Harmonie beim zweiten Viertel widersprochen würde.

Sieht man übrigens bei den Beispielen der Fig. 355 und 356 näher zu, so findet man, daß die angesprungenen Töne dieselben sind, die die synkopenführende Stimme als Ausschmückung selbst nach den strengsten Grundsätzen (nur z. B. im Sekundschritt statt Septsprung) ergreifen dürfte, so daß hier in bezug auf eben diese Töne nur eine Art *Vertretung* der Stimme in Halben durch die in Vierteln vorliegt.

Man kann, wenn man will, noch weiter gehen und sagen, daß hiebei auf Umwegen gewissermaßen auch schon die Grundsätze des vierstimmigen Satzes wirksam werden, sofern das zweite Viertel eben jenes Intervall ergreift, das in einem wirklich vierstimmigen Satze gleichzeitig mit den drei übrigen Tönen (wenn auch in der höheren Oktav in den Fällen der Fig. 357) gebracht werden kann. Somit zwingt uns dieser Satz der Mischung zur Erkenntnis, daß eine Vermehrung von Bewegungsarten (wie hier das Zusammenwirken von Ganzen, Synkopen und Vierteln) notwendig zu einer immer deutlicheren *Auskomponierung* selbständiger harmonischer Begriffe von selbst drängt: unter solchen verwickelteren Bedingungen findet sich eben für eine in Vierteln fortschreitende Stimme fast kein anderer Weg als der einer durchgreifenderen Auskomponierung des einen Klanges.

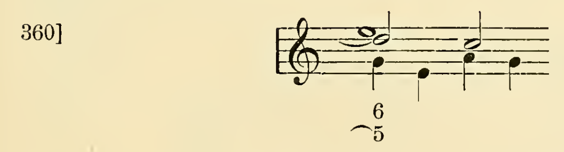
b) Bei $\frown\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{3}$ | $\frown\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{2}$ macht ein Sprung es möglich, 5 oder 6 nachzutragen, zum Beispiel:

359]

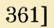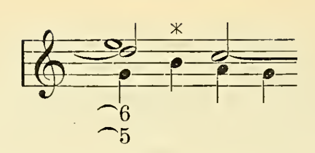


Daß bei $\frown\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$ der Sprung in die tiefere Terz gemacht werden kann, ist klar:

360]



Doch mag auch hier ein Terzsprung aufwärts, der das noch fehlende Intervall des Vierklangs nachholt, nicht minder zulässig sein:



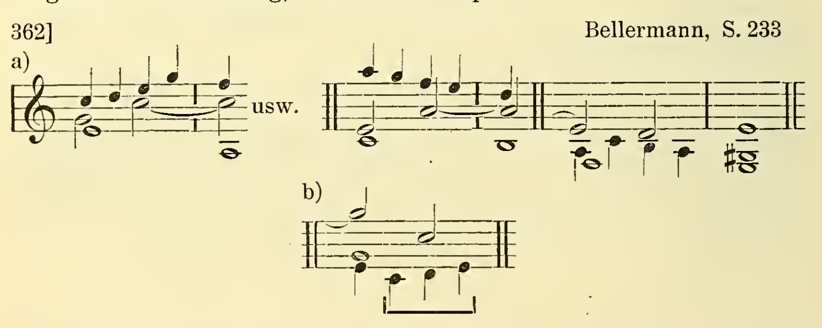


da der durch den Sprung beim zweiten Viertel entstehende $\frown{}^{4}_{3}$-Satz (vgl. Fig. 359 bei *) eine völlig andere Wirkung hat als der gleiche Satz auf dem Niederstreich (s. oben Fig. 330). Der Unterschied aber einer solchen das bei $\frown{}^{7}_{5}$ | $\frown{}^{4}_{2}$ | $\frown{}^{6}_{5}$ fehlende Intervall nur nachholenden Setzweise gegenüber der oben gedachten von Fux und Albrechtsberger (Fig. 335 und 370), liegt auf der Hand: im ersten Falle geht es um die Ergänzung eines fehlenden, im zweiten um die nur im Durchgang unschädlich gewordene Hinzufügung eines überflüssigen Intervalles. Könnte doch der in Fig. 359—361 angesprungene Ton als vierte Stimme auch auf dem Niederstreich angebracht werden.
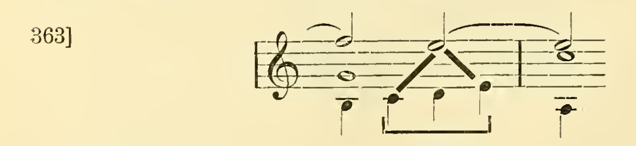
§ 16

Vom Gesetz des dritten Viertels

Über das Konsonante oder Dissonante des Intervalles zwischen der zweiten Halben und dem dritten Viertel entscheiden die Grundsätze des zweiten Kapitels. Darnach sind auch hier beide Möglichkeiten zulässig, wie zum Beispiel:



woraus folgt, daß auch zum Beispiel:



nicht mehr zurückzuweisen wäre. Es liegt in dem letzten Beispiel bloß am Durchgang, der die Viertel 2—4 umfaßt, wenn die Auflösung der dissonanten Synkope zu früh einzutreten scheint; in

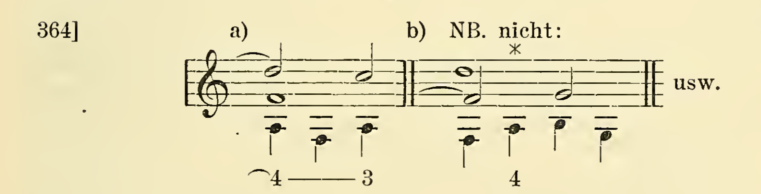
Wahrheit bleibt ihr Rhythmus der gleiche wie in jedem gesetzmäßigen Falle. Der Unterschied aber gegenüber Fig. 355 ist leicht einzusehen.

§ 17

Nähere Begriffsbestimmung des springenden Durchgangs
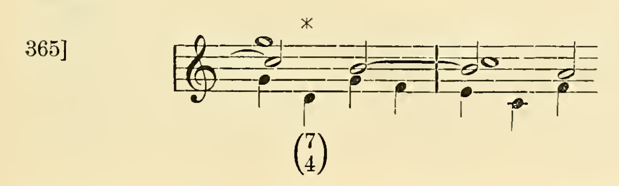
Man erinnert sich aus dem 1. Kapitel A, § 3, wie dort das Wesen eines springenden Durchgangs durch die überragende Wirkung eines gleichzeitig einhergehenden dissonanten Durchganges bestimmt wurde. Und ebenso wird auch hier, wo eine Synkope in die Mischung einbezogen ist, ein stärkeres Gesetz, und zwar das des Synkopen-Rhythmus, für die Auffassung eines springenden Viertels als bloß eines Durchganges maßgebend. So lange die dissonante Synkope nicht aufgelöst wird, entfällt eben, wie schon oben in § 15 gesagt wurde, eine selbständige Wertung der Beziehung des zweiten Viertels zur Synkope, und es ist vielmehr so, wie wenn auch das springende Intervall nichts anderes als ein wirklicher Durchgang, eine wirkliche Nebennote (im Sekundschritt) wäre. Es hebt daher also zum Beispiel bei a):

364]



das zweite Viertel, trotztem es zu den beiden anderen Stimmen konsoniert, den dissonanten Charakter von ⌒4 3 keineswegs auf, wie denn auch aus ebendemselben Grunde selbst in Fällen, wie in denen der Fig. 360 und 361 der Sprung zum zweiten Viertel keine Änderung mehr im Begriffe der durch den Niederstreich festgelegten Synkope bewirkt, so daß trotz Terzsprung der Satz auch beim zweiten Viertel nur der einer $\frown{}^{6}_{5}$-Synkope usw. bleibt. Eine solche Auffassung des springenden Durchgangs bringt folgerichtig nun auch mit sich, daß beim zweiten Viertel im Durchgang nicht nur der Satz $\frown{}^{4}_{3}$ (s. Fig. 359 und 361), sondern auch zum Beispiel

365]



schon als zulässig erklärt werden muß, sofern auch hiebei die dissonante Beziehung des zweiten Viertels sowenig überhaupt in Betracht kommt, wie etwa bei den Beispielen Fig. 356 und 357.

Man sieht: unter dem Einfluß eines stärkeren, den Durchgang unbedingt festlegenden Gesetzes, der dissonant durchgehenden Halben im 1. Kapitel und einer dissonanten Synkope in diesem Kapitel wird auch ein Sprung, gleichviel ob ein konsonierender oder dissonierender, in die Hauptwirkung des stärkeren Gesetzes mit als Durchgang eingefügt.

Gegenüber den Erscheinungen des 1. Kapitels bedeuten hier insbesondere die springenden Durchgänge bei $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{5} \mid \genfrac{}{}{0pt}{}{4}{2} \mid \genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$ eine vielsagende Erweiterung des Begriffes. Indem sie nämlich ein viertes Intervall diesen Klängen zubringen, fördern sie trotz gegebener Überbindung nicht nur den selbständigen Wert dieser Sätze als Vierklänge nachdrücklicher als es bisher geschehen konnte, sondern zeigen auch, wie die Auskomponierung einen immer weiteren Kreis umfaßt und wie schon rein stimmführungsgemäß das, was die Harmonielehre eine „Brechung“ des Akkordes nennt, eben auch trotz Sprung („Brechung“) nur als bloßer Durchgang gewertet werden muß, wenn ein stärkeres Gesetz es so auferlegt.

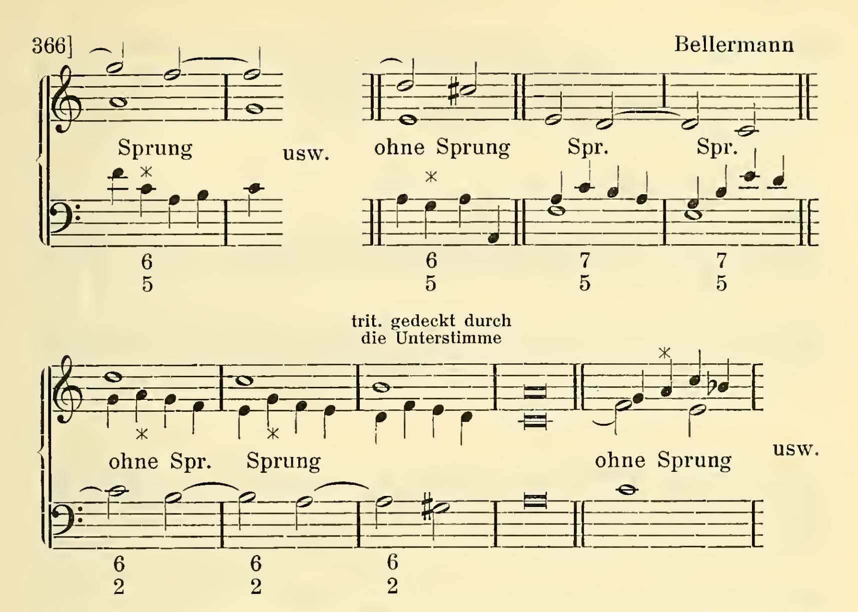
Ob nicht oft aber die Nebennote (s. oben Fig. 347 und 348) wegen der größeren Geschmeidigkeit ihres Sekundschrittes bessere Dienste als ein springender Durchgang zu leisten vermag, kann nur nach den Umständen beurteilt werden.

Das hiehergehörige Beispiel von Fux (Tab. XXVI, Fig. 2), das aber keine wirkliche Mischungsaufgabe vorstellt, wurde bereits oben unter A, § 10, Fig. 335, angeführt. Auch wurde schon im Texte des § 15 über die springenden Durchgänge in den T. 2 und 5 gesprochen.

Desgleichen wurde schon an derselben Stelle auch der springende Durchgang in Albrechtsbergers Aufgabe (s. unten Fig. 370) mitbehandelt, die wir bei ihm zum Abschluß der fünften Gattung des dreistimmigen Satzes Seite 119—120 finden.

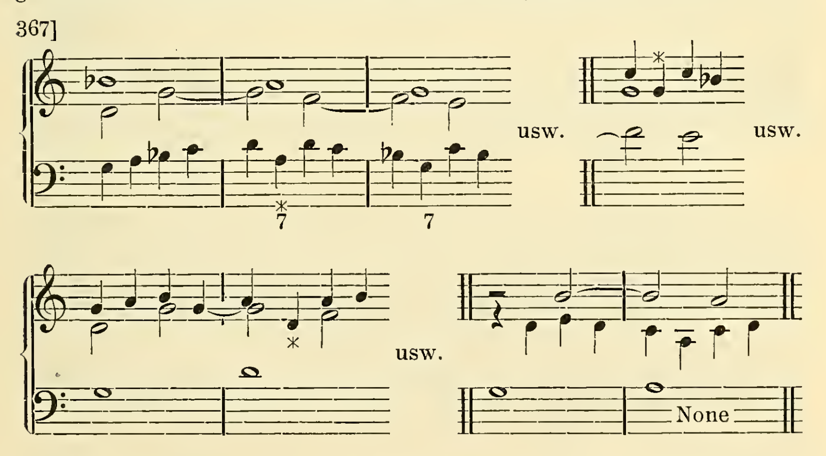
Unter den Lehrern ist Bellermann wohl der einzige, der sich bestrebt, den Fragen der vorliegenden Mischung nach Möglichkeit auch erläuternd beizukommen (S. 229 ff.). Doch ist die Fassung bei ihm noch so umständlich ausgedrückt, daß man sich in ganz andere Fragen versetzt glaubt und Gefahr läuft, den richtigen Kern zu übersehen, der in seinen Erklärungen ja immerhin enthalten ist. Richtig ist so zunächst, wenn er unter 1 beim zweiten Viertel die Anwendung einer regelmäßig durchgehenden Dissonanz oder einer nota cambiata für möglich erklärt. Doch klingt es schon irreführend, wenn er gleich darauf unter 2 erklärt: „Etwas anderes ist es aber, wenn man vom ersten zum zweiten Viertel eine nicht durchgehende Note setzt, womit in den meisten Fällen, — wenn auch nicht immer, — ein Sprung in das zweite Viertel verbunden ist. Dann muß dieses zweite Viertel im Tact entweder mit den beiden anderen Stimmen (d. h. sowohl mit dem c. f., als auch mit der gebundenen Dissonanz) consonieren, wie hier“ (die Beispiele gebe ich hier und im Folgenden nur auszugsweise wieder):

366]
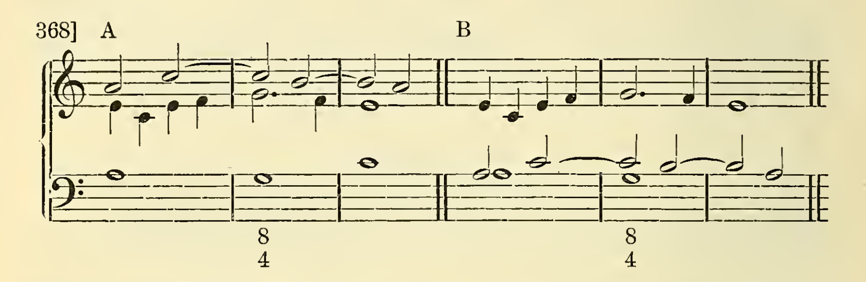


„oder es muß den Einklang oder die Octave des c. f. nehmen, obgleich die betreffende Stimme hierdurch in ein Intervall springt, welches mit der gebundenen halben Note eine Dissonanz bildet, wie hier:

367]

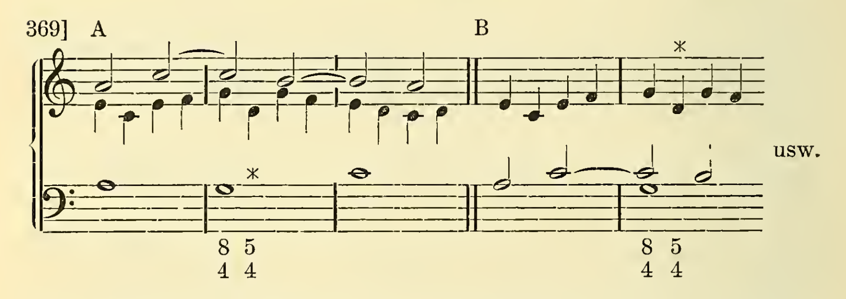


Beispiel E (gemeint ist das letzte) ist dagegen nicht zur Nachahmung zu empfehlen. Bei der None thut man besser daran, auf dem zweiten Viertel die Octave oder den Einklang des c. f. zu vermeiden, weil dieses Intervall nach der strengeren Regel nur zum Baß dissonieren darf.“ Und auf Seite 231 heißt es bei Bellermann: „Neben diesen streng zu beobachtenden Regeln ist aber eine Freiheit gestattet, von der ich allerdings bei Palestrina kein Beispiel anzugeben weiß, die aber sehr früh schon vorkommt, und später bei den Componisten des XVII. Jhd. und dann bei

Bach, Händel u. a. ohne Bedenken Anwendung findet. Diese Freiheit besteht in folgendem: Wenn die Quarte als Dissonanz auf der guten Taktzeit in einer der Oberstimmen steht und nur von der Oktave der Unterstimme begleitet ist, wie in den beiden folgenden Beispielen A und B im zweiten Takt



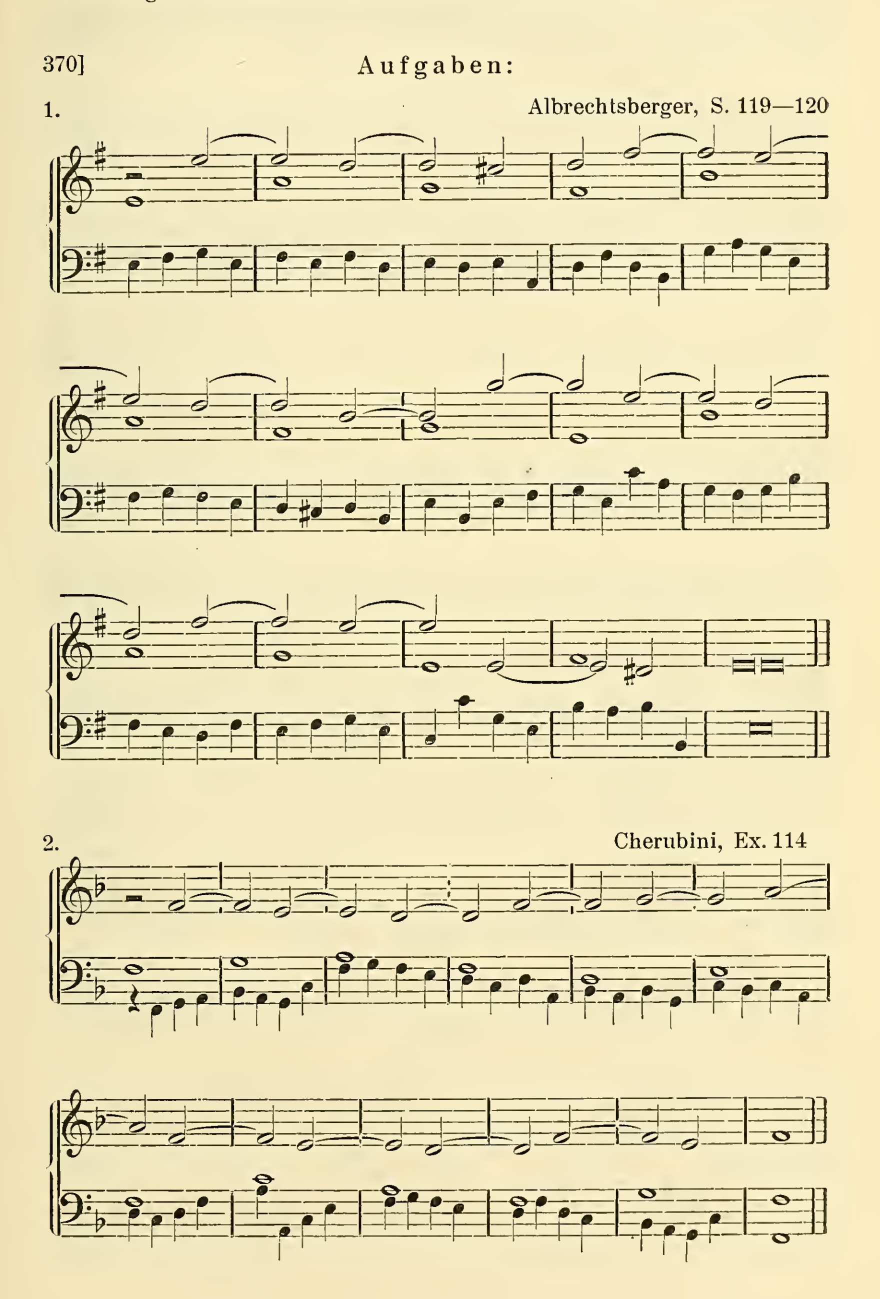
dann kann die in Viertelnoten singende Stimme einen Quartsprung abwärts machen, d. h., sie kann durch das zweite Viertel im Takt in die Septime (A), bezw. in die Secunde (B) der gebundenen Dissonanz und zu gleicher Zeit in die Quinte des Basses springen, wie das hier ausgeführt ist
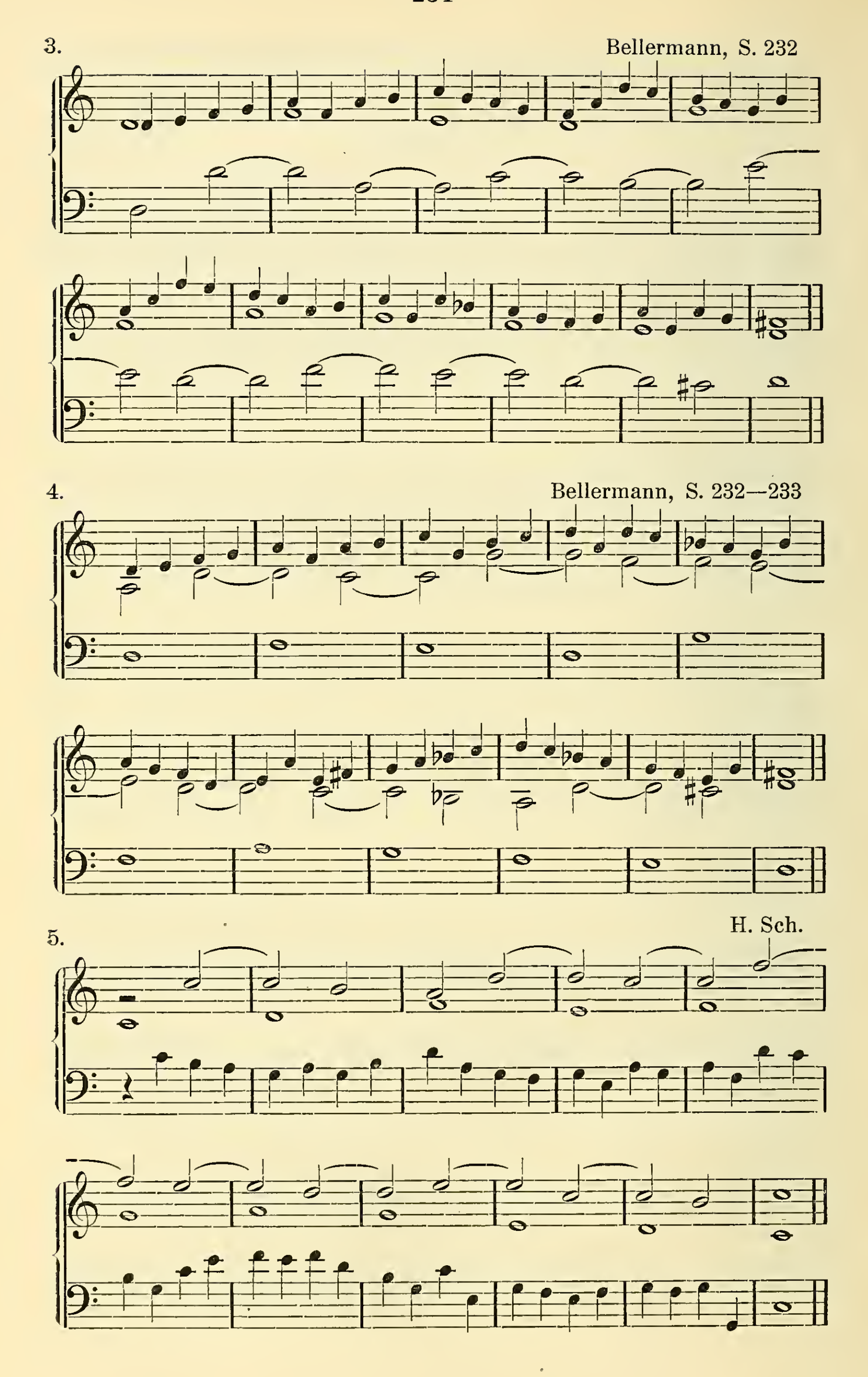


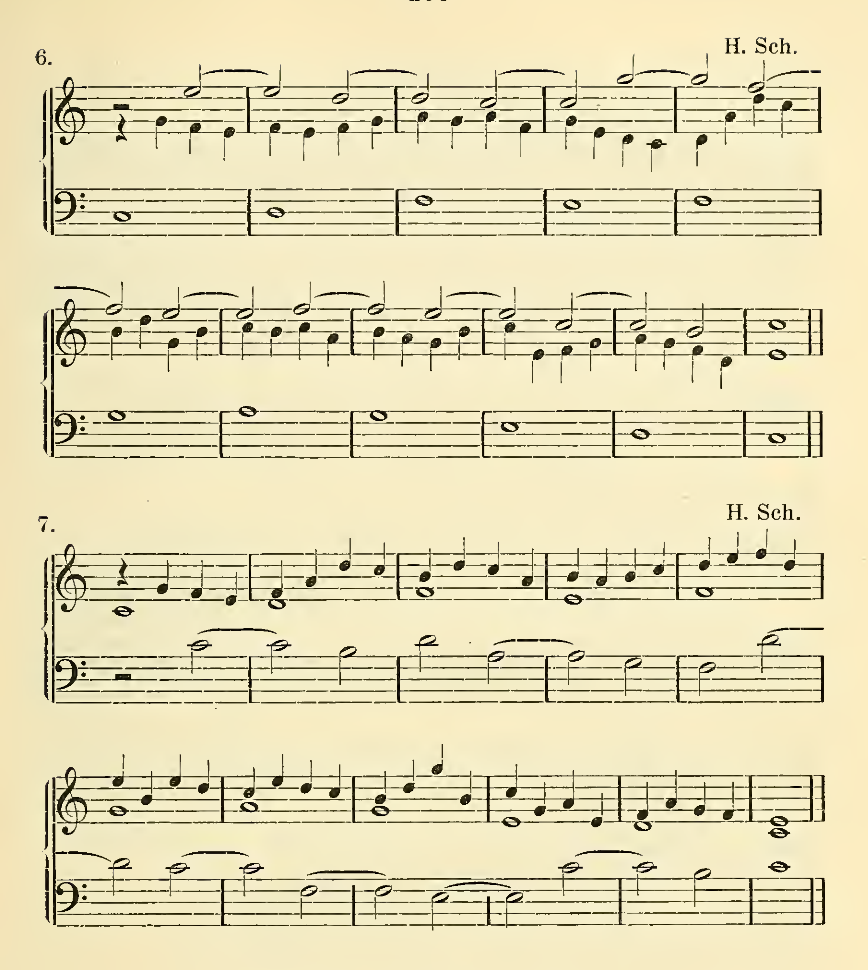
Wenn die Viertel im Bass liegen, ist der Quartensprung selbstverständlich nicht gestattet, weil wir durch denselben die tiefere Quarte des c. f., also eine neue Dissonanz erhalten würden.“ Um wieviel einfacher und zugleich verständlicher hätte sich das alles sagen lassen, wenn Bellermann (wie ich es selbst oben im Texte getan habe) die Forderungen, die er an das zweite Viertel stellt, einfach nur als das ausgelegt hätte, was sie in Wirklichkeit bedeuten, insbesondere nämlich den Sprung als das Anspringen eines der Drei- oder Vierklangsharmonie zugehörigen Tones. Er hätte sich dadurch so manches Widerspruchsvolle erspart, so zum Beispiel die nota cambiata bald, wie auf Seite 229 als unter die „bekannten Regeln“ fallend zu erklären, bald aber, wie auf Seite 230 (hier s. Fig. 366), sie als solche zu verkennen und statt dessen sie plötzlich unter einen ganz andern falschen Gesichtspunkt zu rücken („als eine nicht durchgehende Note“, s. oben Zitat); oder, um ein anderes Beispiel zu nennen, einerseits zuzugeben, daß der Sprung zur gebundenen halben Note auch schon eine Dissonanz bilden dürfe (s. oben Zitat vor Fig. 367), anderseits aber, wie dies aus der Schlußstelle des hier abgedruckten Beleges ersichtlich, eine Dissonanz zum C. f. — wobei es nämlich um den durchgehenden Satz $\frac{4}{3}$ geht — abzulehnen.

Endlich sei noch an die Schlußformel erinnert, die Bellermann in einer Aufgabe auf Seite 234 verwendet (s. II[1], Seite 411).

370] **Aufgaben:**




3.
Bellermann, S. 232
4.
Bellermann, S. 232—233
5.
H. Sch.



E. Vierstimmiger Satz:
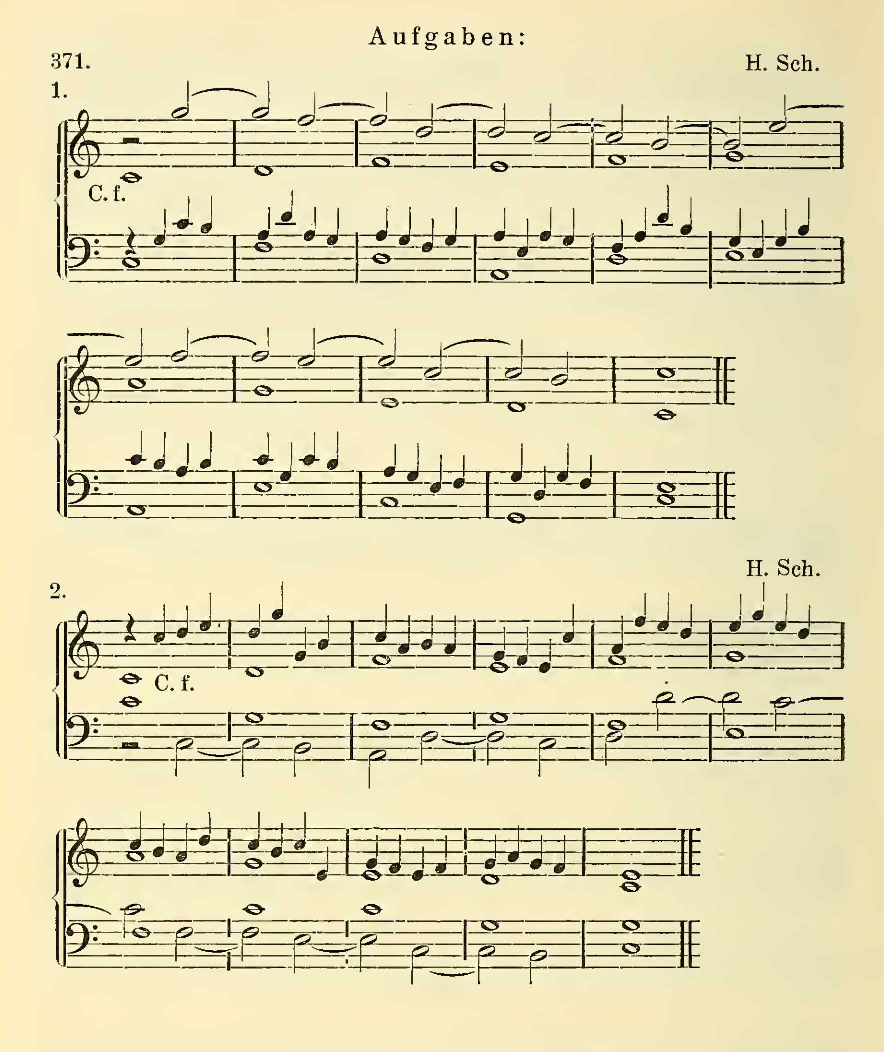
Je ein Kontrapunkt erster, dritter und vierter Gattung: C. f.

§ 18

Unausführbarkeit von $\overset{6}{\underset{3}{5}}$ in dieser Mischungsgattung

Es bedarf hier nur einer Erinnerung, daß sich der vollständige Satz $\frown\overset{6}{\underset{3}{5}}$ wegen des Kontrapunktes in Ganzen als unausführbar erweist (s. oben § 12), was aber nicht ausschließt, daß diese Synkope mit einer Sextverdopplung $\frown\overset{6\,6}{5}$ sonst freilich möglich ist.

Aufgaben:



F. Vierstimmiger Satz:

Je ein Kontrapunkt zweiter, dritter und vierter Gattung: (C. f.)

§ 19

6/5/3 ist ausführbar
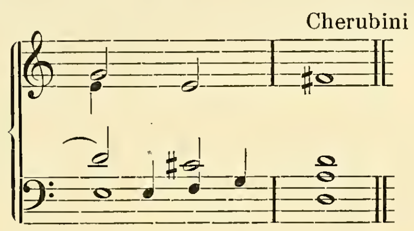
Dagegen wird in der vorliegenden Mischungsgattung 6/5/3 wegen der Halben wieder möglich.

Fux zeigt eine solche Mischungsgattung auf Seite 138 seiner (lateinischen) Originalausgabe (s. unten Fig. 375, Aufg. Nr. 1).

Albrechtsberger bietet (wie schon gesagt, nach Abschluß der fünften Gattung des vierstimmigen Satzes) zwei Aufgaben solcher Art, denen er im 33. Kapitel (betitelt „Beispiele mit Chorälen im strengen Satze“, das wie das vorausgegangene dem fünfstimmigen Satze gewidmet ist) eine ähnliche fünfstimmige Aufgabe folgen läßt. Diese drei Aufgaben sind in Fig. 375 unter Nr. 2—4 eingereiht.

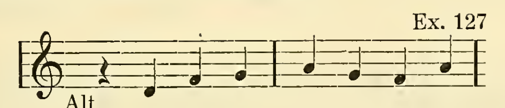
Cherubini führt in Exempel 126, Seite 53 (diesmal mit ausdrücklicher Nennung des Autors) das Beispiel von Fux an, ändert aber den Schluß wie folgt:

372]



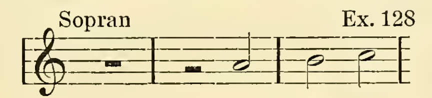
das heißt, er setzt auf dem dritten Viertel statt der Fuxschen Konsonanz eine durchgehende Dissonanz auch ohne Rücksicht auf den hier gewiß nicht zu billigenden Querstand zwischen f des dritten Viertels und fis beim Niederstreich des Schlußtaktes. Außerdem bemerkt er noch: „Man kann die Stimme, welche die Viertelnoten macht, nicht anders als mit einer Viertelpause anfangen, zum Beispiel:

373]
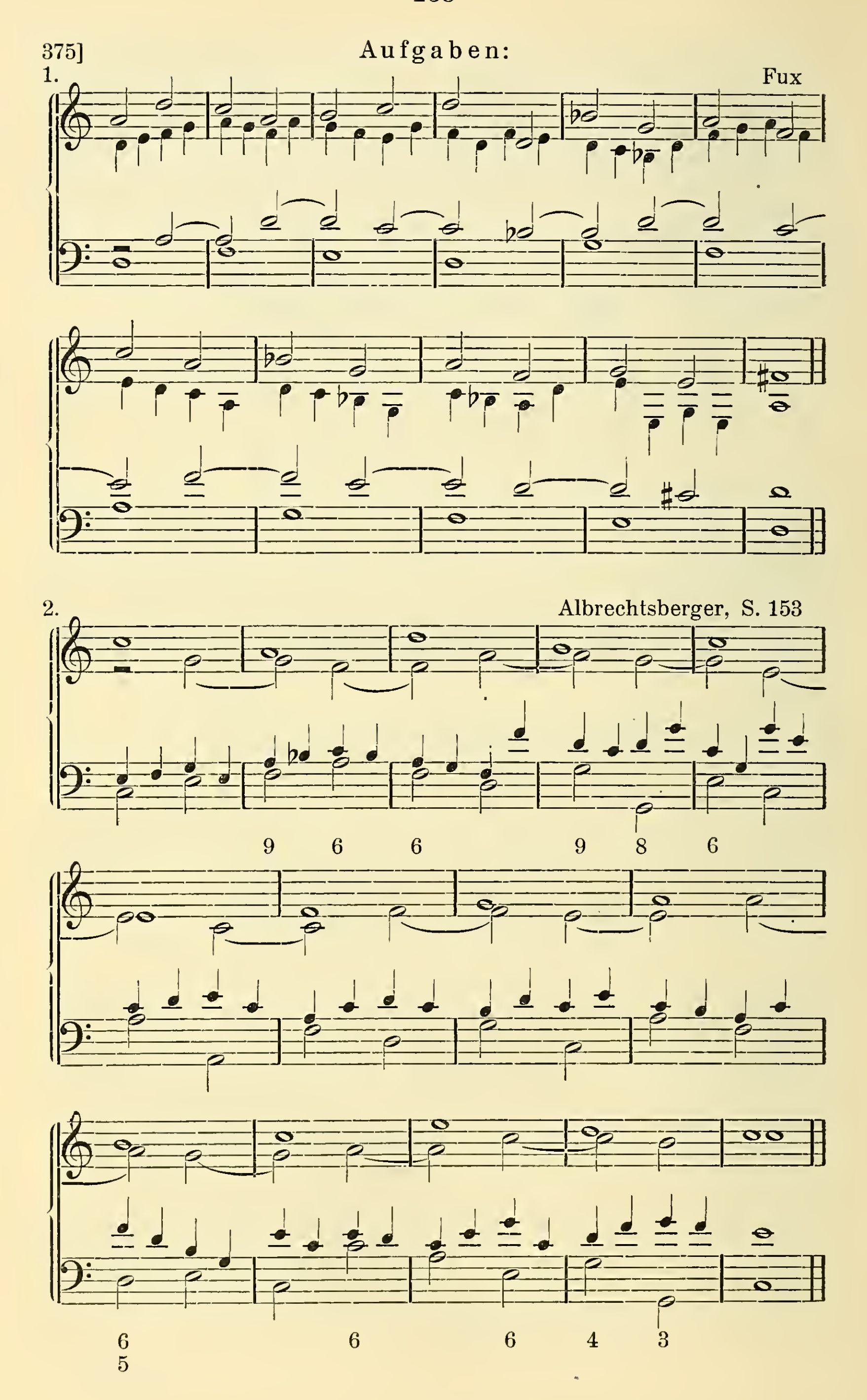


und die Partie, welche die Halben hat, nicht anders als nach einer Pause von 1½ Takt, um dem Eintritt jeder Stimme mehr Eleganz zu geben“:

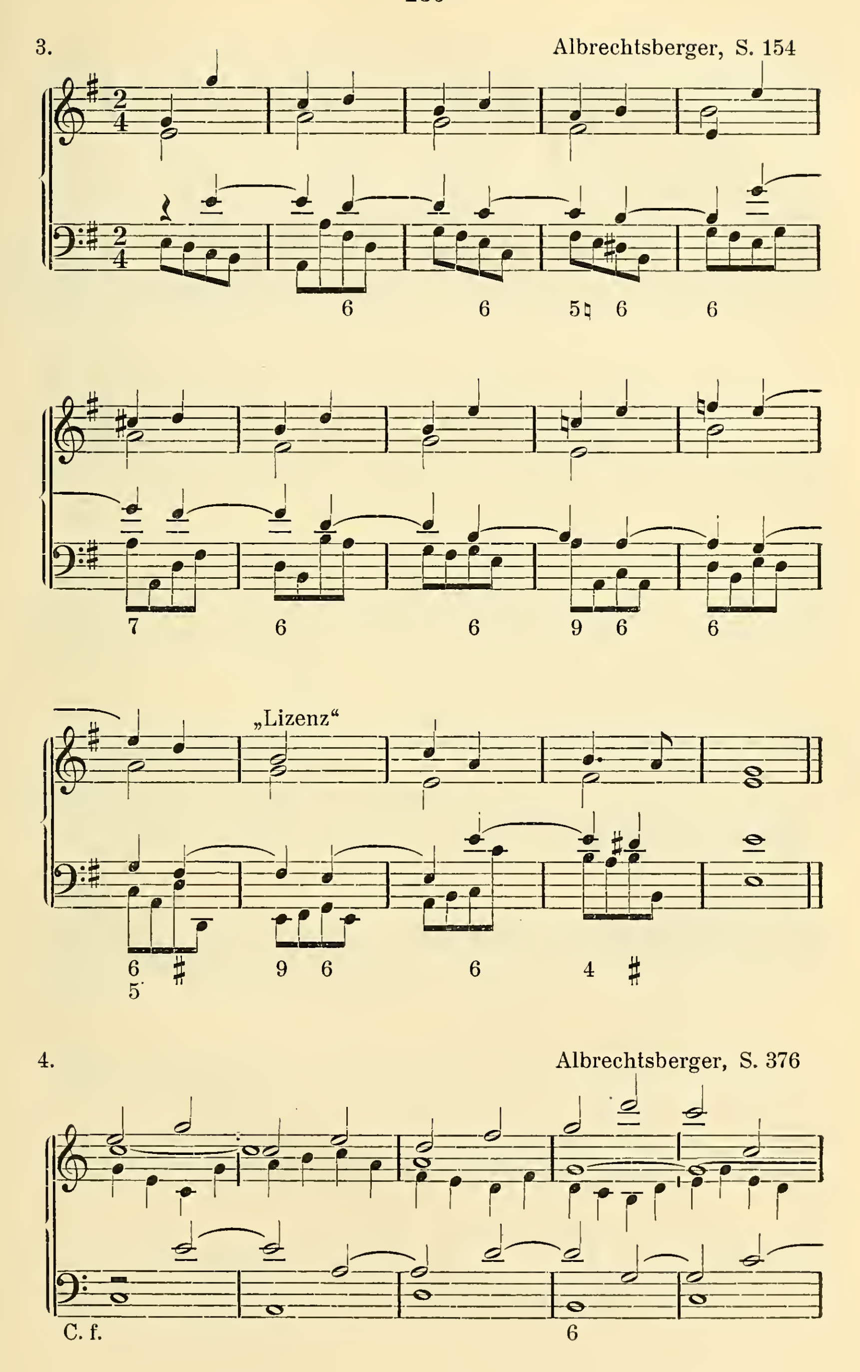
374]



Bellermann beschließt die Synkopengattung des vierstimmigen Satzes mit der vorliegenden Mischungsgattung und bringt für die letztere drei Beispiele Seite 263 ff.; von diesen wiederholt das erste das (auch schon von Cherubini benutzte) Fuxsche Exempel. Hiezu bemerkt Bellermann im allgemeinen: „Es ist dies zwar eine sehr schwierige, aber durchaus notwendige und nützliche Uebung“, und im besonderen zur letzten Aufgabe: „Durch den letzten Umstand, nämlich daß die Baßstimme die Synkopen hat, wird die Aufgabe noch schwieriger, weil die Anwendung der Dissonanzen in dieser Stimme beschränkter als in der Oberstimme ist. So ist z. B. die Umkehr der None, nämlich die in die Oktave sich auflösende Septime verboten (vgl. oben S. 197), und die in die Terz sich auflösende Secunde muß wo möglich die Begleitung von Sexte und Quarte haben, wenn der Satz nicht gar zu dürftig klingen soll. In Rücksicht auf die Schwierigkeiten ist dem nachfolgenden zweiten Beispiel der gleichmäßige Gang der halben Noten in der Altstimme an zwei Stellen durch eine Synkope unterbrochen worden.“

375] **Aufgaben:**




3.
Albrechtsberger, S. 154
6
6
5♮ 6
6
7
6
6
9 6
6
„Lizenz“
6
5
♯
9 6
6
4 ♯
4.
Albrechtsberger, S. 376
C. f.
6

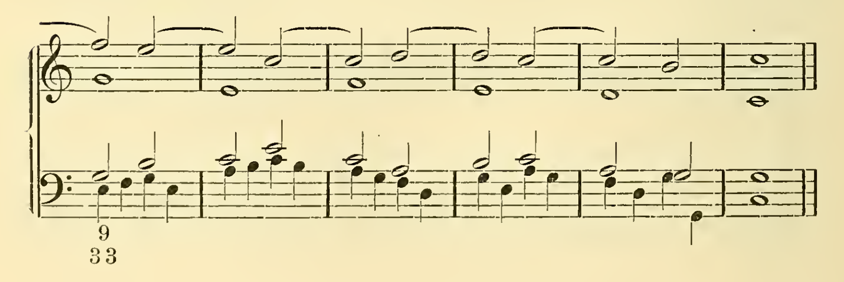
6 7 6 9 8

„Lizenz“
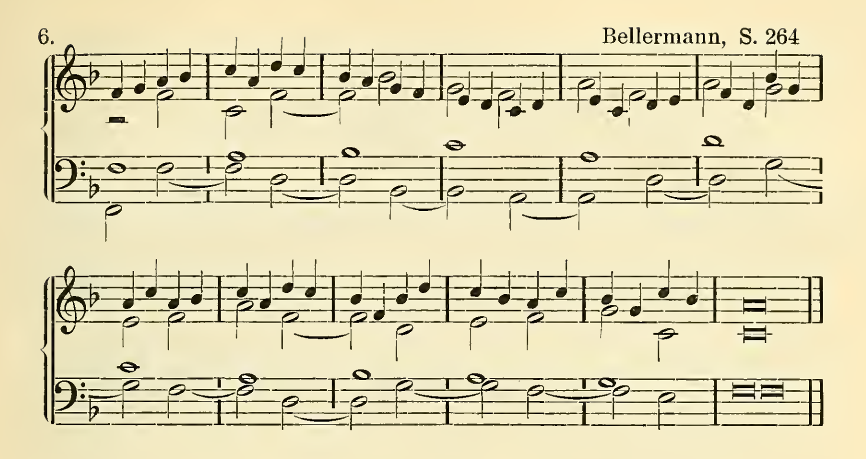
7 6 6 7 6

5. Bellermann, S. 263

6 7
5 5
3 3

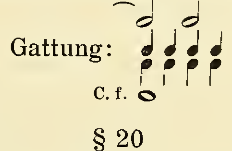


6. Bellermann, S. 264



G. Vierstimmiger Satz:

Zwei Kontrapunkte dritter Gattung und ein Kontrapunkt vierter Gattung:
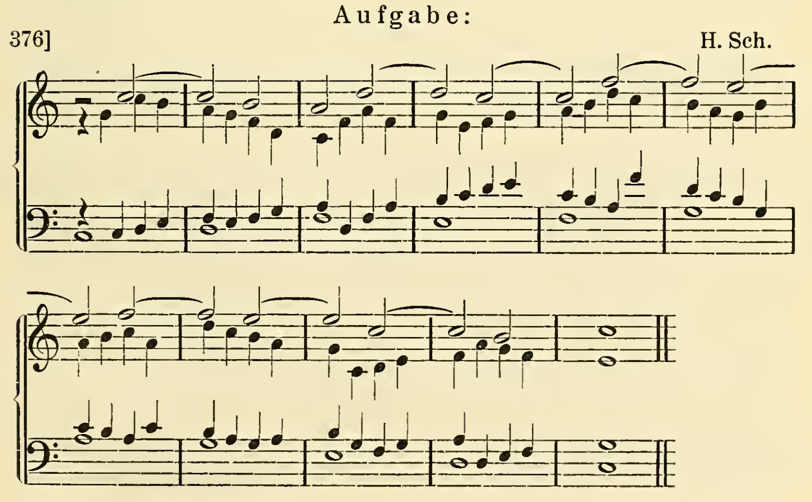


§ 20

Da in dieser Mischungsgattung zwei Kontrapunkte Viertel bringen, werden für deren Satz wieder die im 2. Kapitel, D—G dargestellten Grundsätze zuständig.

Wiederaufleben des Satzes der Viertel

Aufgabe:

376] H. Sch.



H. Dreistimmiger Satz:

Zwei Kontrapunkte vierter Gattung:

C. f.

§ 21

Unausführbarkeit einer solchen Aufstellung

Die Ausführung einer solchen Aufgabe scheitert am Zwang einerseits des C. f., anderseits der Synkope; denn wäre es auch schon möglich, ein oder das andere Mal die Synkopen irgendwie in Terzen oder Sexten untereinander einzustimmen, so würde gleichwohl ebenso oft durch das Fortschreiten des C. f. eine Fortsetzung der Synkopen plötzlich unmöglich gemacht werden. So einfach es ist, sich davon bei einem flüchtigen Versuche selbst zu überzeugen, so wichtig ist es, daraus eine vertieftere Erkenntnis zu schöpfen in bezug auf den an die Spitze dieses Kapitels gestellten Grundsatz, daß in jeglicher Synkopenaufgabe vor allem der zweistimmige Satz der synkopierenden und der tiefen Stimme in Frage kommt, ohne daß dieser Satz deshalb immer zugleich den grundlegenden der Außenstimmen zu bedeuten hätte. Darnach begreift man, daß zwei synkopierende Stimmen einen Widerspruch zu jenem zweistimmigen Satz bilden müssen, daß ihr dauernder Wettstreit das Fortschreiten beider völlig lahmlegen muß; man ahnt, daß eine Koppelung zweier Synkopen vor Allem den Wegfall jeglichen Zwanges zur gleichzeitigen Synkopierung voraussetzt, wozu erst eine Aufgabe wie die gemischte (fünfte) Gattung bei zwei Stimmen (s. unten 4. Kap.) oder der Wegfall des C. f. überhaupt Gelegenheit gäbe.

---

4. Kapitel

Einbeziehung der fünften Gattung in die Mischungen

§ 1

Von den stilistischen Bedingungen einer Einbeziehung der fünften Gattung überhaupt

Wohl läßt die gemischte Gattung, wie wir schon aus dem drei- und vierstimmigen Satze wissen, mehrere Kontrapunkte erster Gattung in Ganzen zu, wo dann die übrigen Kontrapunkte gleichsam nur akkordische Verlängerungen des C. f.-Tones bedeuten, dessen Rhythmus in Ganzen sie eben teilen; dagegen darf es von vornherein stilistisch als Widerspruch bezeichnet werden, wenn man zu einem Kontrapunkt gemischter Gattung Kontrapunkte anderer Gattung, zum Beispiel der zweiten, dritten oder vierten Gattung gesellen wollte. An sich sind solche Mischungen etwa der zweiten und fünften Gattung, der dritten und fünften Gattung (in dreistimmigen Sätzen) usw. zwar möglich, aber die Möglichkeit der Ausführung, von der sich jedermann selbst aufs

leichteste überzeugen kann, beweist nichts gegen den Widerspruch, der hauptsächlich darin zu finden ist, daß die gemischte Gattung, indem sie in sich selbst alle übrigen Gattungen begreift und mischt, schon von Haus aus eine Freiheit und Mannigfaltigkeit zum Ausdruck bringt, die den monotonen Zwang von Halben, Vierteln oder Synkopen bei den übrigen Kontrapunkten nur als unbequemen und sinnlosen Gegensatz erscheinen lassen muß. Wo sich eine Stimme bereits in solcher Freiheit regt, wie sie die fünfte Gattung auch bei einem C. f. immerhin einräumt, dort mögen sich die übrigen Kontrapunkte, wenn sie nicht gerade nur den Rhythmus des C. f. in Ganzen bloß zu unterstützen im Sinne haben, wohl ebensolcher Freiheiten gern bedienen. So seien denn im folgenden nur Proben von Mischungsaufgaben berücksichtigt, bei denen die gemischte Gattung mindestens in zwei Stimmen auftritt.

§ 2

Von der Mischung zweier oder dreier Kontrapunkte fünfter Gattung und der ersten Möglichkeit gleichzeitiger Synkopen

Eine vierstimmige Aufgabe zum Beispiel mit einem Kontrapunkt erster und zwei Kontrapunkten fünfter Gattung erweist bereits die Möglichkeit von zwei gleichzeitig in Erscheinung tretenden Synkopen.
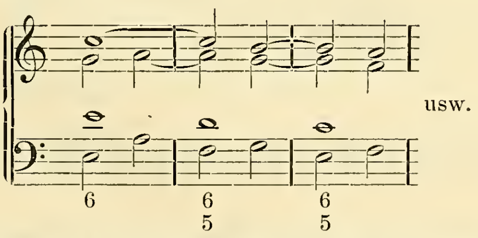
Man beachte, wie schon die Ausführung zweier Kontrapunkte gemischter Gattung zu einer steten Abwechslung und Ergänzung in den Rhythmen der Kontrapunkte drängt und damit einen mannigfaltig belebten Fortgang erzielt (s. unten Fig. 378, Aufgabe Nr. 1).

Zumal aber bei einer vierstimmigen Aufgabe mit drei Kontrapunkten gemischter Gattung scheint jeglicher Zwang bereits geschwunden zu sein, und wären nicht die Töne des C. f., so könnte man sich schon mitten im freien Satz befindlich glauben (s. Fig. 378, Aufg. Nr. 2).

Dagegen lassen die zuletzt angeführten mehrstimmigen Beispiele von Cherubini durchaus keinen vernünftigen Grund erkennen, weshalb sich der Verfasser überhaupt noch an einen C. f. gebunden hat.
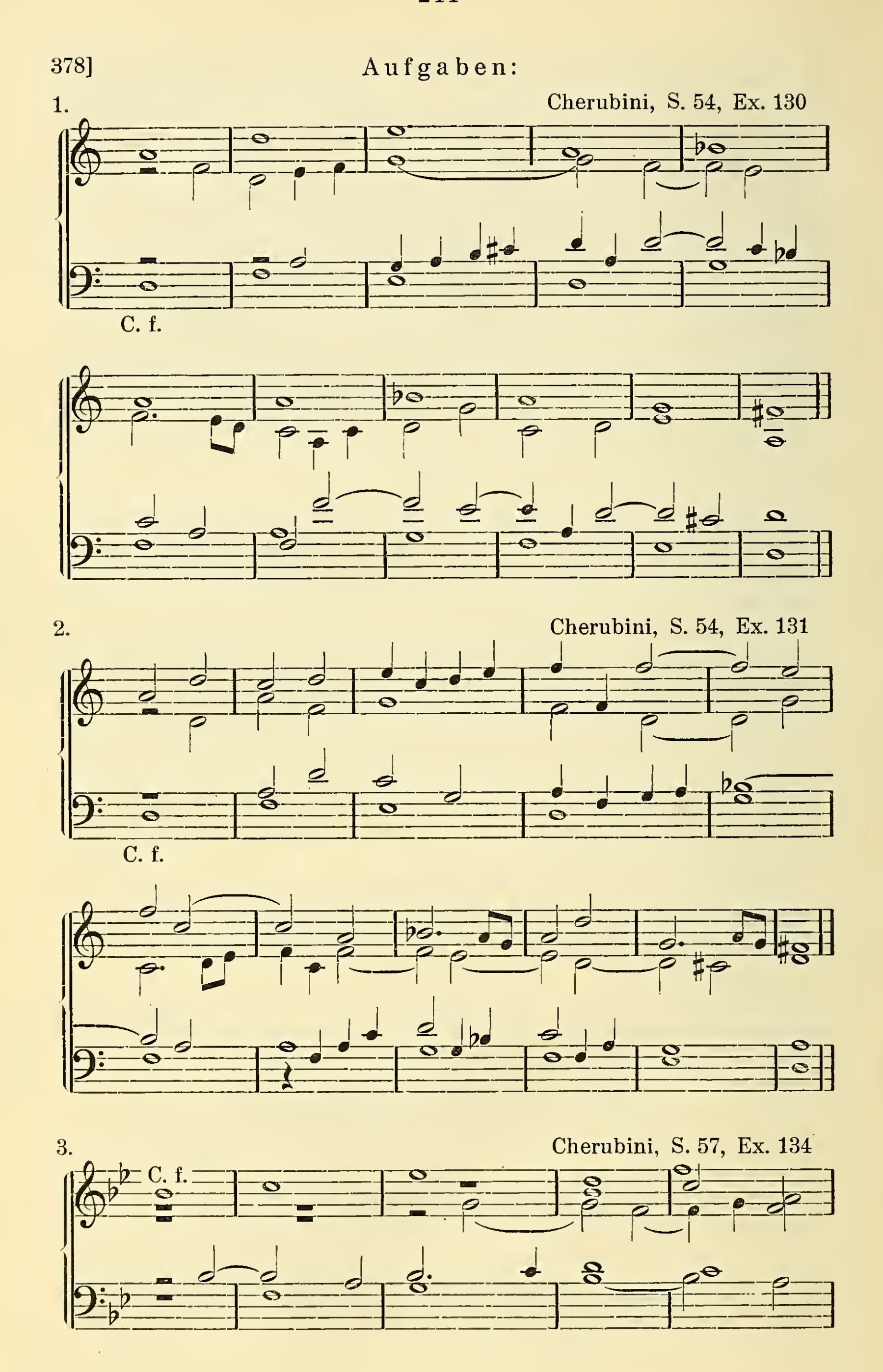
Wir finden bei Albrechtsberger (S. 143) unter anderem auch nachstehendes Beispiel:
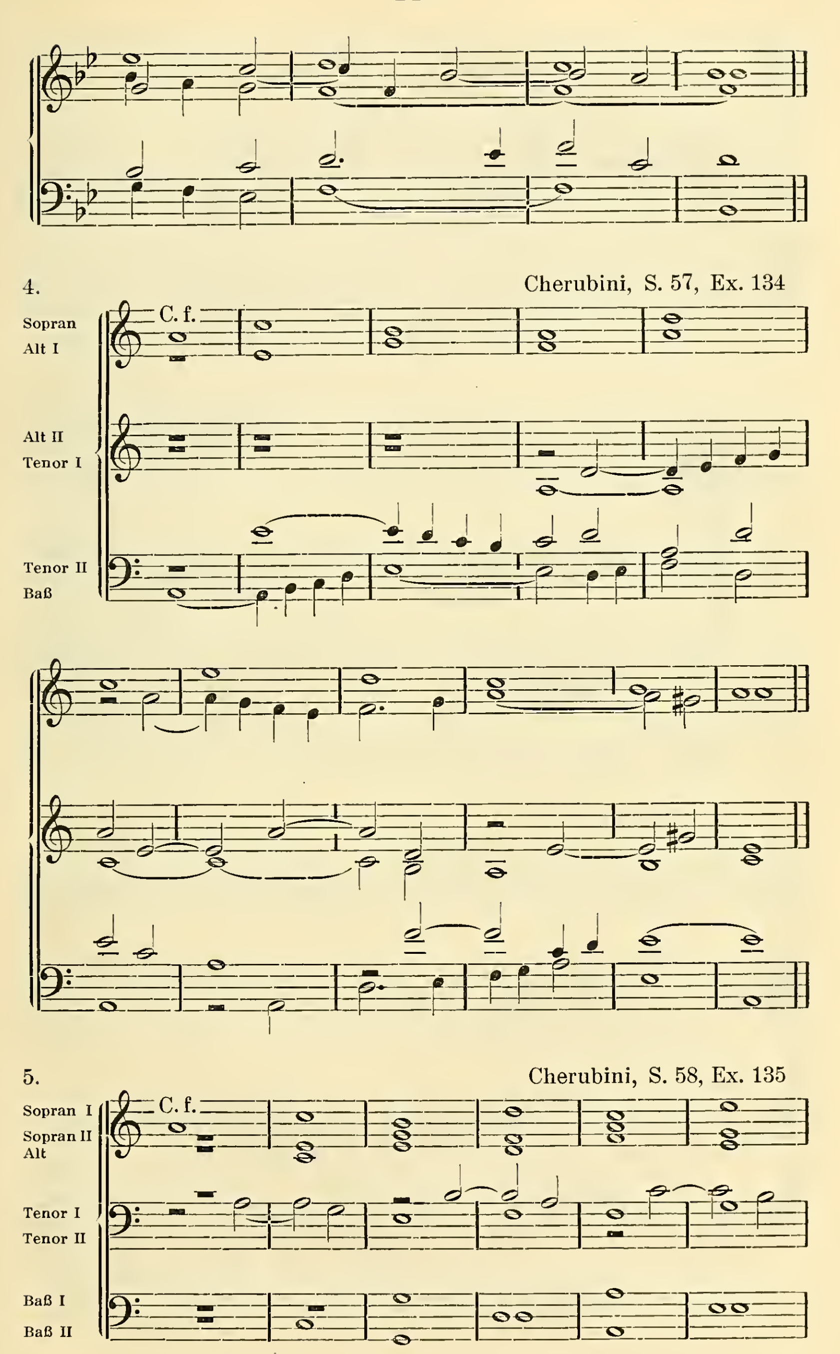
377]

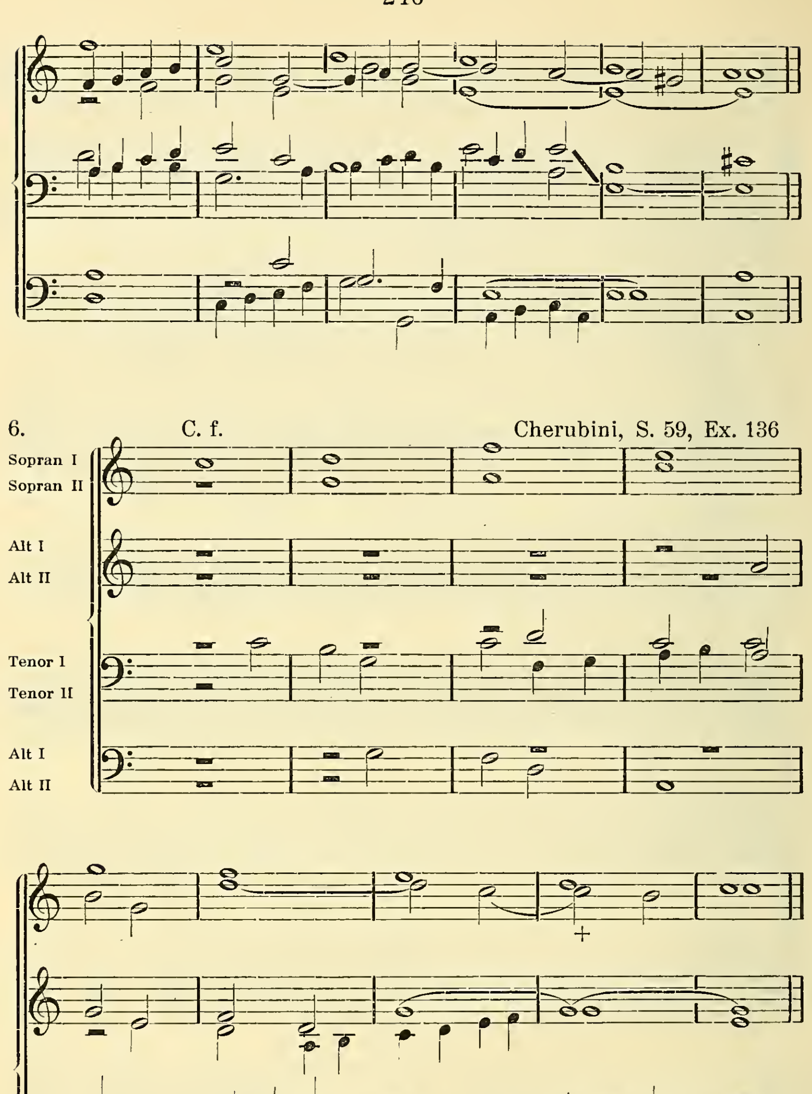


das, wenn man will, als Bruchstück einer Aufgabe mit zwei Kontrapunkten gemischter Gattung betrachtet werden darf.

378] Aufgaben:



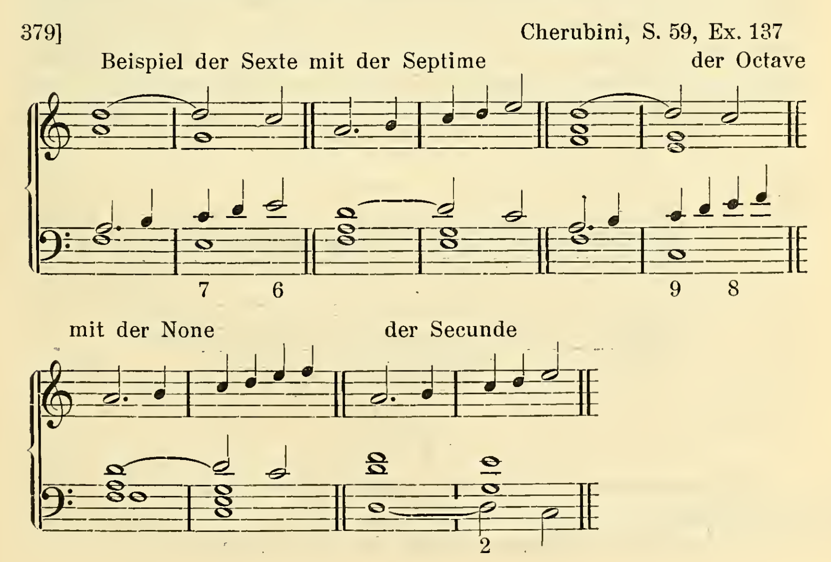

4.
Cherubini, S. 57, Ex. 134
Sopran
Alt I
C. f.
Alt II
Tenor I
Tenor II
Baß
5.
Cherubini, S. 58, Ex. 135
Sopran I
Sopran II
Alt
C. f.
Tenor I
Tenor II
Baß I
Baß II


6.
C. f.
Cherubini, S. 59, Ex. 136
Sopran I
Sopran II
Alt I
Alt II
Tenor I
Tenor II
Alt I
Alt II
+
+

Bemerkungen zu obigen Aufgaben:

Der Zwang, den der C. f. bei solchen Aufgaben übt, führt es notwendig mit sich, daß die Stimmführung häufig Wege einschlägt, die sie ohne solchen Zwang nicht einzuschlagen brauchte. Es soll dazu noch nicht gezählt werden, daß Cherubini beim Aufstreich einen dissonanten Zusammenstoß bringt, wohl aber, daß er häufig den Rhythmus 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 sowie ganze Noten anwendet, was in der fünften Gattung nach strengsten Grundsätzen nicht gestattet ist, die Mischung aber erleichtert (durch die gleichzeitige Führung mehrerer Stimmen nach den Grundsätzen der fünften Gattung wird hier auch zum erstenmal möglich, daß sich öfter ein Rhythmus von vier Vierteln im Takte ergibt, der auf zwei Stimmen verteilt ist); oder wenn er in derselben Stimme vier Halbe unmittelbar nacheinander bringt usw. Die Viertelpause in der Mitte des Satzes bei Aufgabe Nr. 2, T. 7 könnte ohneweiters durch eine Überbindung ersetzt werden und stellt daher nur eine Lizenz im äußerlichen Sinne vor. — Zum vorletzten Takt der letzten Aufgabe bemerkt Cherubini selbst (S. 59): „Der vorletzte Tact des letzten Exempels liefert eine Art die Retardation anzuwenden, auf welche wir die Aufmerksamkeit des Schülers ganz besonders hinweisen müssen. Die zwei mit + bezeichneten Partien machen zugleich die Retardation Dissonanz und die retardirte Note (oder Consonanz) oder, mit anderen Worten, der zweite Sopran macht die ganz regelmäßig vorbereitete und aufgelöste Quarte hören, während der zweite Tenor die Terz giebt. Die einzige Weise diese zwei Intervalle zugleich anzuwenden, deren eines das andere auszuschließen scheint ist die, welche das Exempel giebt. Es muss dann endlich die Stimme, welche die Dissonanz macht, ihrer regelmässigen Fortschreitung folgen, während die andere welche die Consonanz hat, in entgegengesetzter Richtung stufenweis fortschreitet, ohne sich auf der Consonanz aufzuhalten. Diese Regel gilt auch für die Sexte, welche mit der Septime — und für die Octave, welche mit der None u. s. w. angeschlagen wird; nur ist noch zu bemerken, dass die beiden Intervalle nicht in derselben Octave liegen dürfen und dass dieses Verfahren nur im sieben- und achtstimmigen Satze statt haben darf.“

379] Cherubini, S. 59, Ex. 137



Einfacher wäre gewesen zu sagen, daß es sich in allen diesen Fällen um eine im strengen Satze unzulässige Verdopplung des Auflösungstones handelt, die man nur uneigentlich als ⌒9 8 zu einer Mittelstimme bezeichnen dürfte (da der Begriff ⌒9 8 allezeit, wie der jeder anderen Synkope, lediglich zum tiefsten Tone gerechnet werden muß). Der freie Satz hat Ursache genug auch zu solcher Stimmführung, wenn man bedenkt, daß seine Stimmenzahl unbeschränkt ist und er daher Stimmenverstärkungen nicht aus dem Wege gehen kann, auch wenn sie in einer Form gebracht werden, wie in Fig. 379; man versteht sie dort eben als bloße Verstärkung und prüft im übrigen die Strenge des Satzes nach Prolongationen, wie ich sie im VII. Abschnitt näher darlegen werde.

Zweite Abteilung:
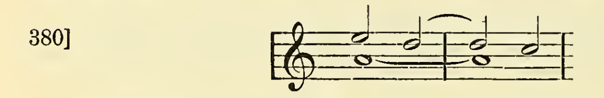
Von einer Überbindung der Dissonanz.

§ 1

Allgemeines

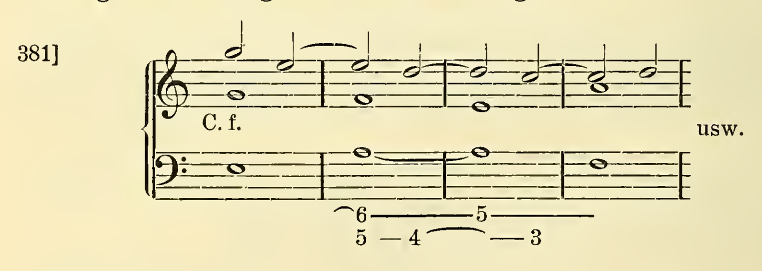
Während der zweistimmige Satz es noch durchaus nicht in der Macht hatte, eine Stimmführung wie zum Beispiel:

380]



zu gestatten, und zwar schon deshalb nicht, weil der C. f. nicht zwei Takte lang an derselben Stelle bleiben durfte (s. Verbot der Tonwiederholung im C. f. II^1, S. 63), macht bereits der dreistimmige Satz, sofern man sich nur entschließt, eine Dissonanz auf dem Aufstreich unter gewissen Umständen schon als Vorbereitung für die folgende Dissonanz gelten zu lassen, eine Stimmführung wie die folgende zumindest möglich:

381]



§ 2

Von den Voraussetzungen einer solchen Erscheinung

Die besonderen Voraussetzungen dieser neuen Erscheinung sind folgende:

1. nimmt sie volle zwei Takte in Anspruch;

2. hat die tiefe Stimme in diesen beiden Takten liegenzubleiben, was allein schon andeutet, daß nicht eben sie den C. f. führt;

3. muß der C. f. somit bei jener andern (gleichviel ob oberen oder unteren) Stimme sein, die sich in Ganzen bewegt;

4. ist unbedingt der Ablauf von $\frown\begin{matrix}6\text{—} \\ 5\text{—}4\end{matrix}\frown\Big|\begin{matrix}5\text{—} \\ 4\text{—}3\end{matrix}$ erforderlich, was wieder andeutet, daß unser Fall wegen der Überbindung bei einem C. f. in gewissem Sinne in die vierte (Synkopen-) Gattung einzureihen wäre.

§ 3

Zur Erläuterung der einzelnen Begriffsmerkmale diene folgendes: Gegen die Regel des strengen Satzes verstößt es hier, daß die $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$-Dissonanz des Aufstreichs auch zur Vorbereitung der nächsten Dissonanz auf dem Niederstreich dient. Dieses ist denn auch der Grund, weshalb ich es dennoch unterließ, obige Erscheinung, trotz Synkopenzwang, schon in der Synkopengattung des dreistimmigen strengen Satzes vorzubringen. Sie gehört eben durchaus nicht mehr in den strengen Satz (viel weniger noch als die ottava battuta und nota cambiata); viel eher gehört sie, wenn ihrer der Tradition halber in der Lehre vom Kontrapunkt nun einmal gedacht werden soll, begrifflich unter die Übergangsformen zum freien Satze, wofür vor allem der Umstand bestimmend ist, daß unter ihren Voraussetzungen doch auch der $\frown\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$-Satz auf dem Niederstreich zählt, den wir aber erst in den Mischungsgattungen (VI. Abschn., erste Abt., 3. Kap., § 3) zu gewinnen gelernt haben. (Es ist nicht unwichtig, sich hiebei zu vergegenwärtigen, daß jede andere Eröffnung, wie zum Beispiel eine solche mit $\begin{smallmatrix}7\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}\frown 7\\5\\3\end{smallmatrix}$ unmöglich zu unserer Figur führen könnte, solange an einem C. f. und an Ganztönen bei der dritten Stimme festgehalten würde.)

Erläuterung der einzelnen Begriffsmerkmale

Man übersehe aber nicht, daß im übrigen sowohl der Eingang zu jener zweitaktigen Einheit wie der Austritt aus ihr sonst völlig gemäß dem strengen Satze abläuft, indem zur Vorbereitung von $\frown\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ wie zur Auflösung von $\frown\begin{smallmatrix}5\\4\end{smallmatrix}$ nur Konsonanzen in Anwendung gebracht werden. Somit erscheinen zumindest Anfang und Ende der Figur als regelmäßig gebaute Pfeiler, denen die Last der dazwischen unregelmäßig abrollenden Stimmführung desto leichter zuzumuten ist.

Ferner muß hier der Zwang zur Synkope mit in Rechnung gestellt werden, sofern zugleich auf deren Druck zurückzuführen ist, wenn auf dem Aufstreich ausnahmsweise — weil es anders

eben nicht sein kann — auch schon die dissonante $\frac{6}{4}$-Synkope zugelassen wird. (Auch im freien Satze stellt bisweilen der Zwang eines schon früher eingeleiteten Rhythmus Forderungen an die Folge, die ohne solchen Zwang nicht ebenso überzeugend sich geltend machen könnten.)

Vergegenwärtigt man sich, daß die Synkope $\frown\frac{6}{5}$ den Baß hätte veranlassen müssen, auf dem Aufstreich fortzuschreiten (s. VI. Abschnitt, 3. Kap., § 3), so begreift man, daß schon durch das Liegenbleiben der Baß sich wider die bei $\frown\frac{6}{5}$ obwaltenden Grundsätze stellt, weshalb dieses eine ganz andere Bedeutung gewinnt als die bei Kontrapunkten in Ganzen sonst ohneweiters gestattete Tonwiederholung. So verstanden ist dann eigentlich nur der Baß allein der wahre Schuldtragende an der Unregelmäßigkeit unserer Figur und nicht etwa, wie man nach der ersten Betrachtung annehmen möchte, die Auflösung der Quint in die Quart und die Überbindung der letzteren, die vielmehr nur Folgen jenes Liegenbleibens des Basses sind. (Nur eben weil unserem Gefühl vertraut ist, daß eine in Ganzen kontrapunktierende Stimme unter Umständen auch liegenbleiben darf, gelingt es dem in Wahrheit schuldtragenden Basse, obgleich er streng genommen nicht einmal liegenbleiben durfte, die Schuld auf die synkopierende Stimme abzuwälzen.) Damit stimmt denn auch die Rechnungsprobe, die sich in folgender Weise machen läßt: Man streiche den Baß und man wird die Bemerkung machen, daß sich die beiden oberen Stimmen regelmäßig in den Synkopenformen ⁀7–6⁀7–6, beziehungsweise ⁀2–3⁀2–3 bewegen. Auf Grund dieser Rechnungsprobe begreift man endlich aber auch den wahren Sinn des Liegenbleibens: Es ist nämlich so, als würde der Baß, zufolge seines Verstoßes wider die bei $\frown\frac{6}{5}$ zu beobachtende Stimmführung, gegenüber den oberen an sich sonst regelmäßig kontrapunktierenden Stimmen an wahrem kontrapunktischem Wesen eingebüßt haben: seinem Liegenbleiben haftet eher ein Selbstzweck an, der ihn in rein kontrapunktischem Sinne bis zu einem gewissen Grade zu den über ihn dahinziehenden Kontrapunkten in Widerspruch setzt. In eben diesem Gegensatz findet in der Tat denn auch der Orgelpunkt, der außer der Stimmführung ja ebenfalls noch eine rein harmonische Seite hervorkehrt, seine erste Wurzel.

§ 4

Wirkung dieses Stimmführungssatzes
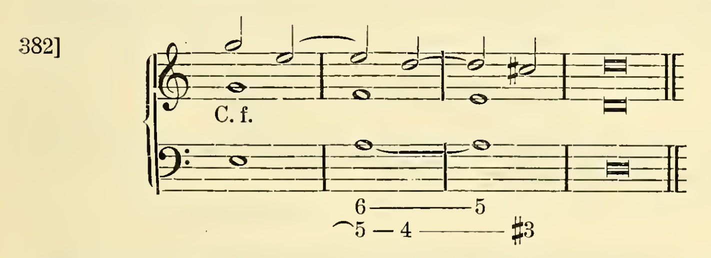
Vertraut mit der unausweichlichen Wirkung des Durchgangs bei jeglicher Dissonanz, empfinden wir Durchgangswirkung nun auch bei dem auf $\frown\frac{6}{5}$ folgenden dissonanten $\frac{6}{4}$-Klang. Folgt diesem

letzteren die Dissonanz wieder auf dem Niederstreich, so ist es, als würden beide Dissonanzen gleichsam nur einen einzigen Durchgang vorstellen. Die Einheit der Grundstimme ist es dann endlich, die, indem sie die Durchgänge äußerlich bindet, sie zugleich innerlich bedeutsam in sich aufnimmt.

Zumal in harmonischer Hinsicht wird diese Einheit stark empfunden, sofern das Ohr als letztes Ziel der Bewegung die Harmonie auf dem Aufstreich des zweiten Taktes der Figur begreift, zu der als einem konsonanten Ziele Dissonanz um Dissonanz, Durchgang um Durchgang zugestrebt haben. Der liegende Ton des Basses ist dann gleichsam nur der willkommene Anzeiger eben dieser höheren harmonischen Einheit.

Besonders an den Schluß einer Aufgabe gestellt, sieht man unsere Figur eine gar willkommene Wirkung zugunsten der Kadenz äußern, wobei es sich begreift, daß der liegende Baßton dann überhaupt kein anderer Ton als nur der der Dominante sein kann (vgl. unten Fig. 388):

382]



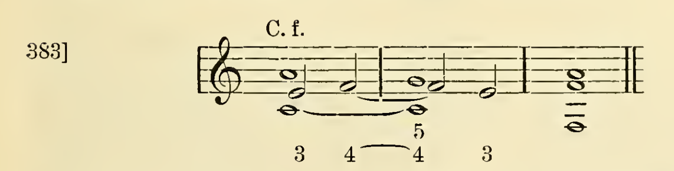
Offenbar mag die gerade vor Schluß so prächtig sammelnde Wirkung eines liegenbleibenden Dominanttones den ersten Anreiz auch zu Orgelpunkten überhaupt gegeben haben (s. oben § 3).

§ 5

Von einer verwandten Stimmführungserscheinung

Wer aber auch der Nebennote Platz im Kontrapunkt einräumt, kann unsere Figur, zunächst im dreistimmigen Satz, eben auch im Sinne einer Nebennote wie folgt umgestalten:
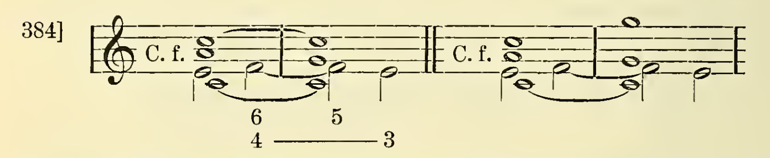
383]
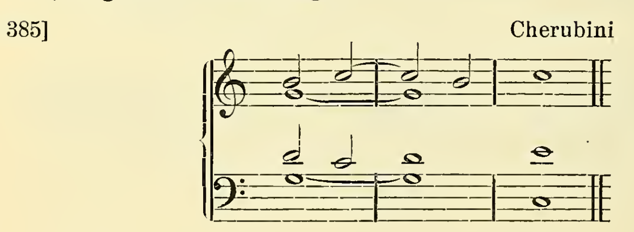


Auch hier ist es wieder der liegende Ton des Basses, der aus der zweitaktigen Erscheinung eine höhere Einheit gleichsam nur eines Taktes schafft, während die synkopierende Stimme die Neben-

notenfigur ausführt, und zwar im Rhythmus: , den wir für den Gebrauch des strengen Satzes allerdings in der Form (s. II[1], S. 411) noch zurückzustellen Ursache hatten. (Wird doch gerade erst durch unsere zweitaktige Einheit, und zwar durch den Niederstreich des zweiten Taktes jene rhythmische Unterstreichung des Aufstreichs ermöglicht — hier als Aufstreich eben der Niederstreich des zweiten Taktes innerhalb der auf zwei Takte ausgedehnten Einheit gedacht —, die im strengen Satze noch durchaus fehlen mußte.)

Dieselbe Stimmführung aber in einem vierstimmigen Satze zur Ausführung zu bringen, macht insofern Schwierigkeiten, als sich dort nicht leicht eine Lage ergibt, die das Entstehen von $^{6}_{4}$ auf dem Aufstreich begünstigen könnte, außer zum Beispiel:



Dagegen läßt das scheinbar hiehergehörende Beispiel von Cherubini, obgleich vierstimmig:



den C. f. vermissen, der aber mit zu den Voraussetzungen unserer Figur gehört.
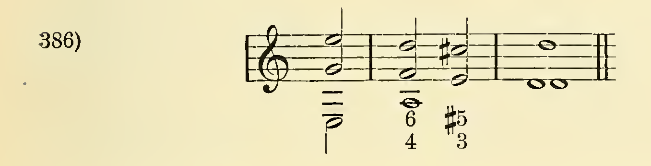
§ 6

Das dissonante Wesen von $^{6}_{4}$ bleibt aber unverändert

Durch den Gebrauch von $^{6}_{4}$ auf dem Aufstreich unter den hier geschilderten Voraussetzungen lasse man sich aber durchaus noch nicht dazu verleiten zu glauben, was so manche Lehrer annehmen, es würde dieser Satz die Macht haben, ausnahmsweise auch schon die dissonante Natur der Quart zu verändern oder aufzuheben, das heißt die Quart für diese Fälle in eine Konsonanz rückzuverwandeln; vielmehr bleibt es dabei, daß auch diese Quart als Dissonanz zu betrachten ist. Denn wäre $^{6}_{4}$ an dieser

Stelle wirklich konsonierend, so dürfte ja von hier aus jeder beliebig andere Weg eingeschlagen werden können, was aber durchaus nicht der Fall ist, da der weitere Weg unter allen Umständen nur mit $\frown{}^{5}_{4}\,{}^{-}_{3}$ gebunden ist. Wir entnehmen daraus also deutlich, daß es sich hier um eine dem strengen Satze noch völlig fremde Erscheinung handelt, nämlich um Auswirkung eines einzigen Zweckes im Raume von zwei Takten, die gerade deshalb die Quart auf dem Aufstreich mit als treibende, anspornende Dissonanz voraussetzt, sie aber nicht umgekehrt schon als Konsonanz freigibt. Es ist, als duldete schon die innere Natur der Dissonanz nicht die Lüge einer Umwandlung in eine Konsonanz und als müßte der Dissonanzgehalt der Quart sich in einer neuen Dissonanz des Niederstreichs fortsetzen und in ihr fortwirken, ehe er endgültige Befreiung in der Konsonanz des nächsten Aufstreichs findet.

Deutet uns doch in der Tat der freie Satz die Figur 382 (auch 381) als eine Wechselnotenerscheinung, etwa:



und wir begreifen demnach den Druck, der auf dieser Stimmführung lastet.

§ 7

Die entscheidende grundsätzliche Bedeutung obiger Stimmführungssätze
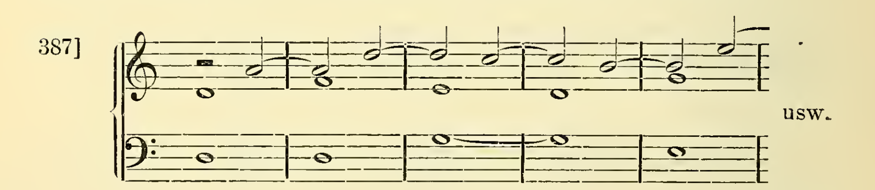
Das weitaus wichtigste Ergebnis, zu dem uns obige Erscheinungen hinleiten, bleibt in grundsätzlicher Hinsicht aber dieses, daß sie uns zum erstenmal, und zwar noch bei einem C. f., die Möglichkeit zeigen, wie trotz Dissonanz gleichwohl auch ein Durchgang zur Überbindung gelangen kann, wie der von einem Durchgang ausgehende Druck naturgemäß den Weg bis zur Erreichung des letzten Zieles schon von vornherein festlegt und wie angesichts eines so stark sich äußernden Zusammenhanges zwischen Durchgang und weit gestrecktem Weg die Überbindung als solche hinter den Durchgang zurücktritt. Vom Gegensatz einer überbundenen Dissonanz aus lernt man nun umso leichter verstehen, weshalb der strenge Satz ausschließlich an einer konsonanten Vorbereitung der dissonanten Synkope festhalten muß als einer Voraussetzung, die zumindest für sich, das ist als Konsonanz betrachtet, noch keinerlei Druck auf die nachfolgende Stimmführung zu üben vermag (s. III. Abschn., 4. Kap., § 3).

Und wenn die Überbindung einer Dissonanz hier, beim C. f., zunächst allerdings an strengere Voraussetzungen gebunden ist, wie an die Herkunft von $\frown{}^{6}_{5}$, an das Liegenbleiben des Baßtones und die Dauer von zwei Takten, so ist von hier aus gleichwohl ein Ausblick auch schon in die weitere Freiheit des freien Satzes zu gewinnen möglich, wonach jede beliebige Dissonanz ähnlich überbunden werden kann und solcher Überbindungen wohl auch gleich mehrere hintereinander folgen können usw.; zumal der freie Satz über die Stufe als Einheit verfügt, die selbst den weitläufigsten Folgen solcher Art noch immer den weitestgehenden Schutz gewähren kann.

Noch ist endlich aber auch hier des Unterschiedes zu gedenken, der zwischen dem ${}^{6}_{4}$-Klang in unserer Figur und einer im Mischungssatz bloß durchgangsweise gebrauchten ${}^{6}_{4}$-Erscheinung (s. Fig. 285, 291 usw.) besteht: Während nämlich die letztere sich völlig im regelmäßigen Durchgange erschöpft, ist der erstere nicht bloß Durchgang allein, sondern zugleich im Sinne der Synkopen-Vorbereitung einer nächsten Dissonanz, so daß seine Wirkung endgültig erst mit der Auflösung auf dem Aufstreich des nächsten Taktes zu Ende geht.

Schon zur Synkopengattung des dreistimmigen Satzes wendet Fux in der Aufgabe Tab. XI. 7 plötzlich auch folgende Stimmführung an:

387]
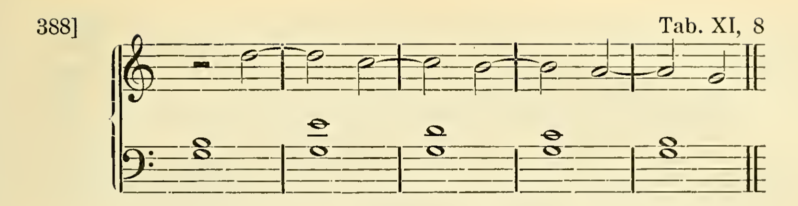


die er im Text (S. 103) wie folgt erklärt:

„Joseph: Ich habe noch nicht vergessen, daß der erste Theil der Bindung eine Consonanz seyn müsse: ich habe aber daselbst eine Dissonanz angebracht; theils weil ich sehe, daß es nicht anders seyn konnte, indem nothwendig zwey halbe Schläge gesetzet werden mußten: theils weil ich mich erinnere, daß ich dergleichen Exempel bey guten Meistern gesehen.

Aloys: Der Zweifel ist lobenswürdig, indem solcher ein Zeuge von deiner Aufmerksamkeit ist. Es ist aber nichts daran gelegen, wenn gleich jener Tact nicht mit der Strenge der Regel überein kommt. Denn was gesaget worden, daß der erste Theil der Bindung eine Consonanz seyn müsse, das ist von solchen Sätzen zu verstehen, bey welchem die Grundstimme sich in jedem Tact fort beweget, nicht von solchen, da die unterste Stimme oder der Baß liegen bleibet, in welchem letztern Fall eine Bindung, die aus lauter Dissonanzen bestehet, nicht nur nicht fehlerhafft, sondern recht schön ist, wie folgendes Exempel zeiget:“
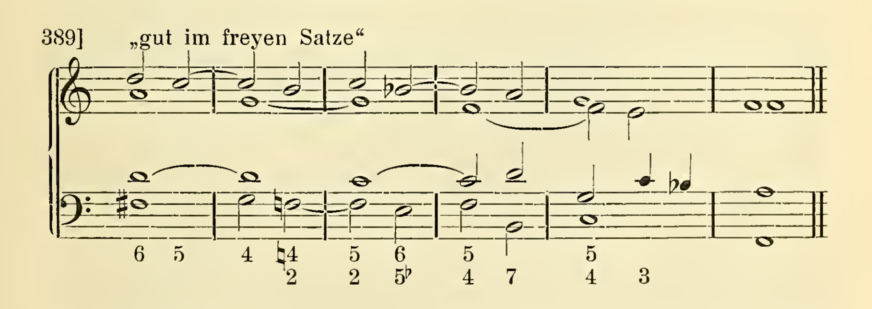
388] Tab. XI, 8



Man sieht, auch Fux hält die Quart hier für eine Dissonanz; im übrigen aber erwähnt er nicht einmal der $\frown\frac{6}{5}$-Synkope als einer Voraussetzung dieser Figur, versäumt auch deren in jeder Hinsicht bedeutsamen Sinn überhaupt zu erklären (s. I. S. 183), weshalb der Ausblick, den er mit dem letzten Beispiel in eine noch freiere Welt gibt, der wünschenswerten Deutlichkeit ermangelt.

Ähnlich lehrt auch Albrechtsberger (S. 99) schon zur vierten Gattung des dreistimmigen Satzes: „Desgleichen ist hier erlaubt den Quart-Sexten-Accord im Aufstreiche (obwohl alle Aufstreiche consonierende Accorde seyn sollen) anzubringen; aber nur als Auflösung des gebundenen Quint-Sexten-Accordes bei liegendem Basse, oder Grundstimme“ (folgt Beispiel). Es fehlt in dieser Anweisung somit nicht an der deutlichen Erwähnung der $\frown\frac{6}{5}$-Synkope als des Ausgangspunktes der Figur; wenn hier aber jene zweite Figur, die sich der Nebennote bedient, noch aussteht, so mag dagegen erinnert werden, daß Albrechtsberger — und gerade dieses fällt bei unserer Frage besonders stark ins Gewicht — weit über die beiden in den §§ 1 und 5 dargestellten Figuren hinaus die Überbindung von Dissonanzen ja auch sonst noch mehrfach gebraucht, so bei: $\frac{6\ |\ 6 —}{6\ 5\frown 4\ 3}$ 6 5♭⌒4 3, 8 7⌒6 5, 6 5⌒4 3, (vgl. hiezu S. 154—157). Noch war es ihm eben nicht gegeben, sich und den anderen den Unterschied in der Wirkung der Überbindung von konsonanten und dissonanten Klängen bewußt zu machen, auch wenn er bezüglich des nachstehenden Beispiels (S. 140):

389] „gut im freyen Satze“
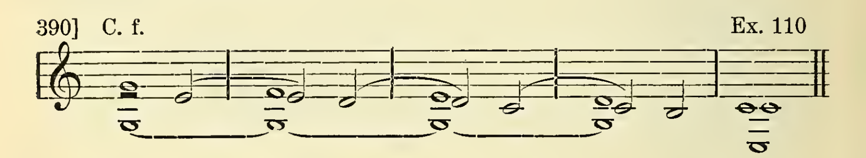


daselbst schreibt: „Dies letzte Beyspiel gehört zum freyen Satze; weil man nur dort die Dissonanz-Ligaturen mit einer Dissonanz vorbereitet und auch in eine Dissonanz wiederum betrugsweise auflösen darf.“

Indem Cherubini (auch wieder in der Synkopengattung des dreistimmigen Satzes, S. 38 ff., 4. Regel) den Gedanken Fuxens annimmt —
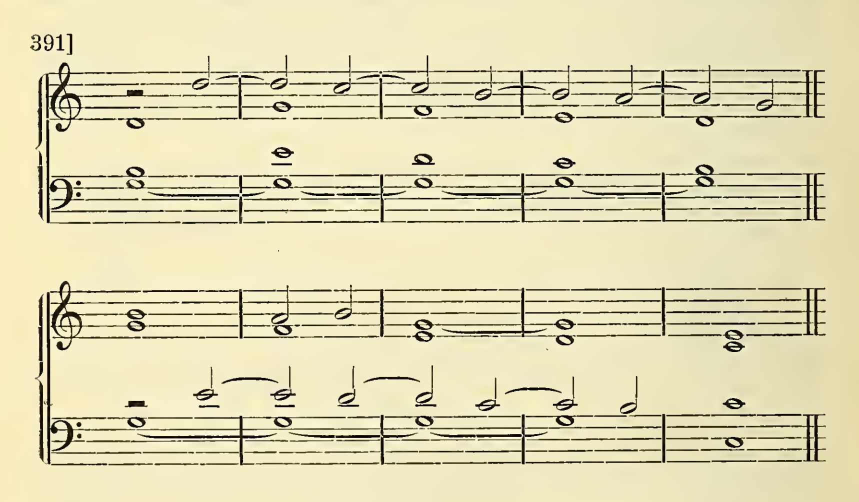
siehe den Einleitungssatz der Regel und Exempel 109, das eine Wiederholung der Fig. 388 ist — setzt er fort: „Solche Combinationen können indes nur statt haben, wenn die Unterstimme denselben Ton mehrere Tacte hindurch festhält und sofern die erste Dissonanz durch eine Consonanz vorbereitet und die letzte durch eine Consonanz aufgelöst ist. Alles, was sich zwischen diesen zwei Fällen findet, kann wechselweis Dissonanz oder Consonanz sein ohne den vorgeschriebenen Regeln zu folgen, wenn sonst nur die Stimme, welche nicht synkopiert, die Harmonie festhält. Man nennt den festgehaltenen Ton Pedal oder die ganze Figur einen Orgelpunct:

390] C. f. Ex. 110
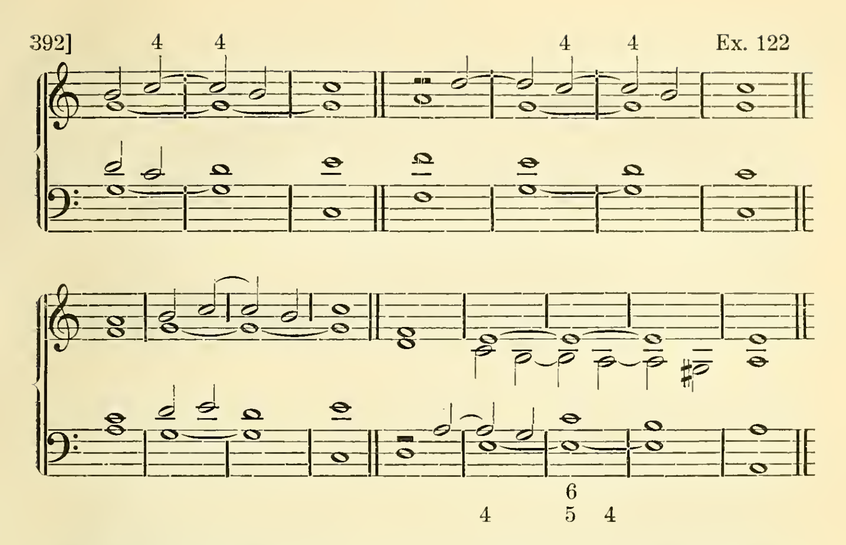


Man kann den Orgelpunct selbst in der Mitte eines Stücks während zweier und dreier Tacte anwenden, wenn es der gegebene Gesang erlaubt und in anderer Weise zu synkopieren unmöglich ist.“ (Folgt als Ex. 111 das Zitat von Fux, Tab. 11, 7, s. oben Fig. 387.) Dazu bietet Cherubini auf Seite 51 in Exempel 121 noch zwei Beispiele einer Übertragung unseres Falles in den vierstimmigen Satz:

391]



denen er die Bemerkung folgen läßt: „Wenn man den Grundbaßton von den zwei Exempeln wegnimmt, so wird man sehen, daß im ersten die darauf ruhende Harmoniefolge nichts als eine Reihe von Septimen ist, welche sich in die Sexte auflösen, und im zweiten eine Reihe von Secunden.“ Und darüber hinausgehend erklärt er daselbst: „Wir geben noch andere Exempel von verschiedenen Manieren die Dissonanzen über einem gehaltenen Grundbaßton anzuwenden. Diese Exempel sind Palestrina entlehnt und man kann daraus sehen, daß dieser Meister sich der Quarte ohne Vorbereitung bedient hat, damit sie sich selbst präpariere:“
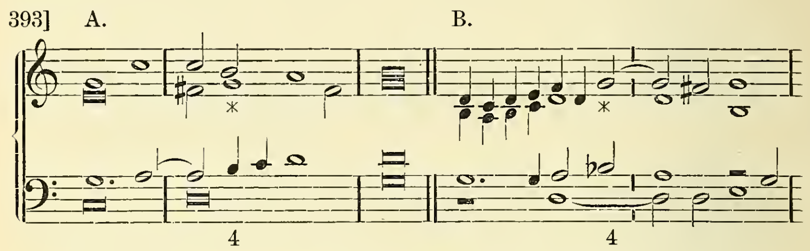


Wem es nun nicht schon aus den Worten der zuerst gebrachten Regel klar geworden, daß Cherubini sich der Tiefe und Bedeutung der Frage nicht bewußt gewesen, dem müssen sich doch wohl die Augen endlich öffnen durch die hier zuletzt angeführten Worte, die unterschiedslos von einer sich selbst vorbereitenden Quarte sprechen, obgleich es im ersten und dritten Fall des Beispiels um eine Nebennote, im zweiten und vierten dagegen um einen Durchgang geht. Auf dem Wege zur Klarheit und Wahrheit wäre aber das höhere Gesetz dieser sämtlichen Erscheinungen eben erst hinter Durchgang und Nebennote usw. aufzuspüren gewesen: die Überbindung eines dissonanten Intervalles und deren eigene mehr auf die Fortsetzung des Durchganges als auf eine Synkope gerichtete Wirkung usw.

Am ausführlichsten unter sämtlichen Lehrern behandelt Bellermann die hier in Frage kommende Erscheinung in einem besonderen Abschnitt des der vierten Gattung des dreistimmigen Satzes gewidmeten Kapitels Seite 217—220 (s. oben erste Abt., 3. Kap., § 10). Er schreibt: „Wir haben die Quarte bis jetzt stets als eine Dissonanz zum tiefsten Tone eines Zusammenklanges behandelt; hiervon kann man aber eine Ausnahme machen, wenn sie stufenweise, sei es aufwärts- oder abwärtssteigend die schlechte Taktzeit erreicht, der Baß schon vorher und noch ferner auf seinem Tone liegen bleibt und sie selbst auf dem folgenden guten Taktteil zur wirklichen Dissonanz wird, und sich so gleichsam selbst vorbereitet und sich dann auf der nächstfolgenden Thesis auflöst. Diese häufig angewandte und namentlich unmittelbar vor einem Schlusse wirkungsvolle Wendung, welche man als den Ursprung des später in der Mensuralmusik so weit ausgebildeten Orgelpunktes ansehen kann, wird sich am besten durch einige Beispiele erklären lassen.“ (Folgen Beispiele.)
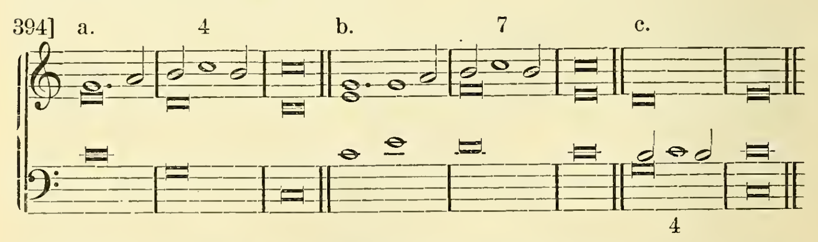
Diesen Worten Bellermanns ist nun deutlich zu entnehmen, daß er den inneren Grund der „konsonierenden Quarte“ denn doch nicht kennt. Vor allem und unbedingt zu rügen ist ja schon seine Auffassung der Quarte als eines hier angeblich ausnahmsweise konsonierenden Intervalls; sodann fällt auch das bloß leer Beschreibende der Worte auf, wie zum Beispiel dort, wo er stufenweisen Eintritt der Quarte fordert. (Er ahnt eben noch nicht, daß ein solcher Sekundenschritt sowohl bei dem von

$\frown{}^{6}_{5}$ kommenden Durchgang $\frown{}^{6\,-}_{5\;4}$, als auch bei der Nebennote 3—4—3 sich doch schon aus dem Begriff versteht.) Noch mehr aber zeigen sich die Mängel seiner Auffassung in den weiteren Beispielen, die er dem freien Satze entnimmt und in Fortsetzung des obigen Textes bringt: „Um nicht noch einmal auf diesen Gegenstand zurückkommen zu müssen, wollen wir hier gleich erwähnen, daß die konsonierende Quarte auf Thesis auch im vier- und mehrstimmigen Satze nicht selten vorkommt, zum Beispiel:



In diesem zweiten mit B bezeichneten Beispiele sehen wir die Quarte durch die Viertelbewegung des Soprans sogar sprungweise eintreten. Nach den bei den Übungen zu beobachtenden Regeln muß sie indes immer stufenweise eingeführt werden. Es ist diese Stelle der bereits oben (S. 142) angeführten Motette ‚Homo natus de muliere‘ von Orlandus Lassus entnommen.“

In Wahrheit zeigen aber beide Beispiele die Anwendung einer Nebennote, woran noch sicher nichts geändert wird dadurch, daß beim ersten zugleich der Durchgang ⌒7 6 5 und beim zweiten ein Sprung stattfindet, der ja nur dazu dient, die Viertelbewegung fortzusetzen, nicht aber den für die Nebennote erforderlichen Sekundschritt (f—g) aufzuheben. Sowenig ist aber Bellermann selbst bewußt, daß er doch schon in den oben angeführten Beispielen von einer überbundenen Nebennote gesprochen, daß er erst im folgenden ausholt, um von der Nebennote zu sprechen: „Aus diesem schönen und natürlichen Gebrauche der Quarte ist schon früh, in der vorklassischen Zeit, im XV. Jhd., eine Wendung entstanden, die man keineswegs zur Nachahmung empfehlen kann. Man findet nämlich in jenen älteren Werken die auf der Thesis stehende Quarte nicht selten mit einer der anderen Stimmen eine Sekunde oder Septime bilden in dieser Weise:



Im Beispiel b haben wir nicht einmal mehr eine Quarte zum Baß, sondern eine Septime die sich selbst vorbereitet.“ Wie leicht hätte es aber Bellermann gerade von diesen Beispielen aus gehabt, einen Rückschluß auf die ganze Frage und einen Einblick in das wahre Wesen der angeblich „consonierenden Quarte“ zu gewinnen. Wie leicht wäre von hier aus zu

begreifen gewesen, daß die in solcher Weise gebrauchte Quarte nichts weniger ist als eine, die „sich selbst vorbereitet“, sondern eine einfache Nebennote, die dann als solche unter Umständen auch eine Sept sein darf. Endlich folgen bei Bellermann noch ein Zitat aus Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes in der Musik“ und ein historischer Überblick über den Gebrauch ähnlicher Wendungen bei Palestrina, Orlandus Lassus und Heinrich Isaac (mit Notenbeispielen).

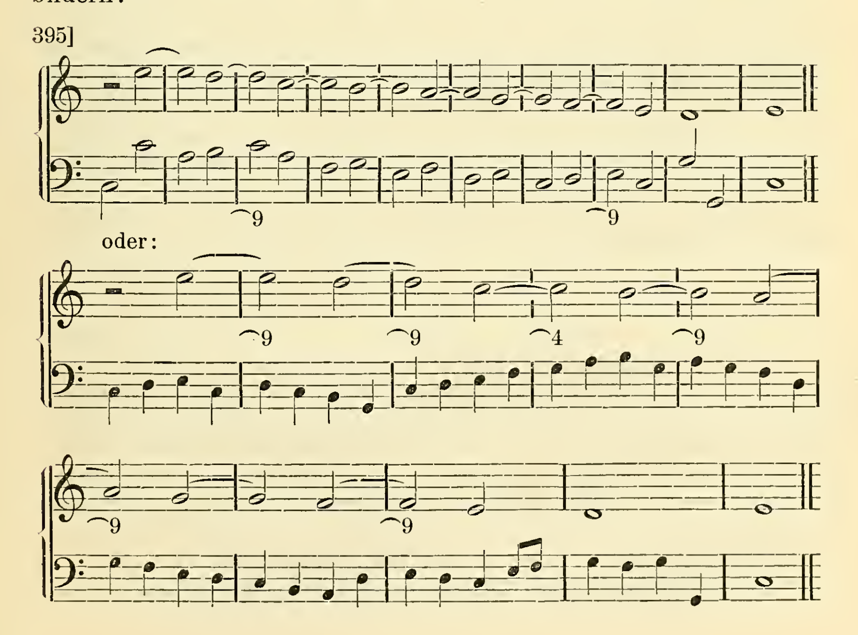
Dritte Abteilung

Von der Ellipse einer Stimme als Brücke zum freien Satz.

§ 1

Vom Ergebnis einer Ellipse speziell bei Mischungssätzen mit Synkopen

Um den hier vorzubringenden Gedanken sofort ins klarste Licht zu rücken, will ich ihn zunächst an Beispielen von Mischungssätzen mit Synkopen, als den hiezu tauglichsten, erweisen. Man rufe sich zum Beispiel die im VI. Abschnitt, Fig. 334, 335 angeführten Beispiele von Fux in Erinnerung und lasse dort die dritte in Ganzen fortschreitende Stimme weg. (Daß diese Stimme nicht gerade einen leibhaftigen C. f. vorstellt und nur einem solchen mehr oder weniger nahekommt, ist für das Ergebnis unwesentlich.) Die Ellision führt nun zu folgenden Stimmführungsbildern:



Daß eine solche Stimmführung die Strenge der Begriffe, wie sie uns aus den Abschnitten II bis V bekannt geworden sind, überschreitet, liegt wohl klar zutage; denn unter keinen Umständen durfte in einer Aufgabe der Synkopengattung, sei es des zwei- oder mehrstimmigen Satzes, die nichtsynkopierende Stimme fortrücken, ehe die Auflösung stattgefunden. Für die Richtigkeit des Satzes bürgt hier aber nicht allein die uns in diesem Falle bekannte Herkunft, sondern weit mehr der Umstand, daß wir auch sonst in der Lage, ja sogar genötigt wären, uns eine dritte in Ganzen fortschreitende Stimme hinzuzudenken: denn gerade die Behandlung der Synkopen zwingt uns hier zum Schluß, daß der Satz in dieser Form doch offenbar den ursprünglichen Begriffen nicht völlig streng angepaßt sei. So dürfte man unseren Satz insbesondere nicht mit einem Satze verwechseln, bei dem die Werte scheinbar nur als verkleinert angenommen wurden, das heißt bei dem die Halben im Grunde für Ganze stünden. Denn gesetzt auch den Fall, man würde für die kleineren Werte hier größere einsetzen, so würde der Ablauf der dissonanten Synkopen ja noch immer nicht den Anforderungen des strengen Satzes entsprechen. Der Ablauf obigen Sätzchens weist somit von vornherein nur auf eine Mischung zweier Gattungen hin, wie wir sie im VI. Abschnitt, dort aber wohlgemerkt unter der wirklichen Patenschaft eines C. f. (d. i. einer Stimme in Ganzen) kennengelernt haben. Gemäß dem in jenem Abschnitte Vorgetragenen muß es daher klar sein, daß, genau so wie in den Ursprungssätzen, wohl auch in den Fällen unserer Beispiele die Wirkung einer Abbreviation zweier Züge mitläuft: Die völlige Erfüllung des Synkopenbegriffes und das Fortschreiten des Basses. Doch das weitaus Wichtigere ist die unabweisliche Folgerung, daß zu solcherart nach den Grundsätzen zweier oder mehrerer Gattungen in Bewegung gesetzten Stimmen sich unzweifelhaft eine weitere Stimme hinzudenken läßt, die allein erst die Stimmführung und die zugrundeliegenden Begriffe erläutert, die Harmonien vervollständigt, verdeutlicht und stützt.

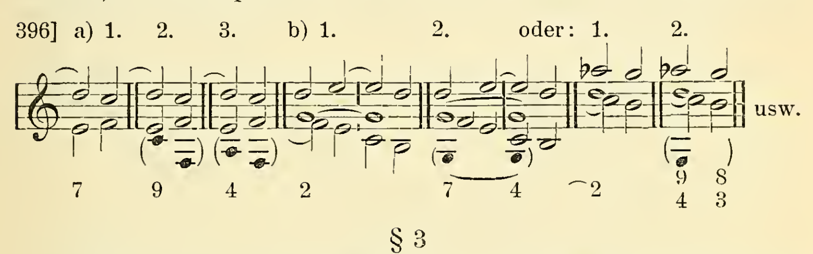
§ 2

Wie dadurch eine Brücke zum freien Satz geschlagen wird

Derselbe Versuch ist aber auch mit Mischungssätzen ohne Synkope zu machen möglich; auch bei solchen Stimmführungen läßt sich trotz Wegfall der Abbreviation, die so aufklärende Dienste leistet, die Stimme in Ganzen (auch C. f.) streichen, wodurch man dann zu einem Satze gelangt, bei dem man selbst ohne Kenntnis seiner Herkunft gleichwohl auf noch weitere Stimmen in Ganzen schließen kann.

Mit der Erkenntnis, daß gemäß obigen Versuchen zu den in verschiedenem Rhythmus geführten Stimmen sich irgendwie ein die

Bewegung und Stimmführung deutender vereinheitlichender Ton größeren Wertes finden läßt, ist nun eine Brücke zum freien Satz geschlagen und zugleich festgestellt, daß der freie Satz trotz seinen doch so vielfach veränderten Erscheinungen mit eben dieser Ellipse wie gleichsam mittels einer Nabelschnur geheimnisvoll an den strengen Satz gebunden ist. Immer wird sich auch dort ein so geführter Satz mit einer weiteren Stimme ergänzen lassen, die, als wäre sie wirklich geschrieben, neben den Stimmen, in dieser oder jener Lage, nur eben in größeren Werten einhergeht. Meistens wird sie dort aber von unserer Empfindung, eben der Beschaffenheit des freien Satzes entsprechend, in der Tiefe geführt, die oberen Stimmen unterbauend und zumal den Dissonanzen veränderten Sinn gebend. Man errät, daß es die Stufen sind, die den Satz in dieser Art vervollständigen. Welche Veränderungen aber die Stufen durch ein solches Unterbauen hervorbringen, mag wieder am besten an Synkopen veranschaulicht werden, zum Beispiel:



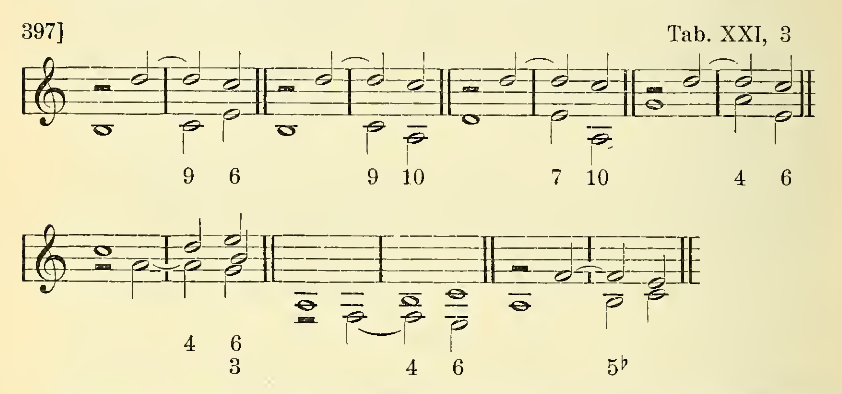
§ 3

Wenn auch alle Stimmführung in Urbegriffen begründet ist, bleibt es darum doch unstatthaft, einen Satz wie den in Fig. 396 als einen unmittelbar nur auf die Urbegriffe selbst gegründeten Satz auszugeben. Die Reinheit der Auffassung duldet es eben nicht, Urbegriff und Prolongation begrifflich als gleichgeltend anzusehen; vielmehr muß der Urbegriff erst im unbedingten Sinne des strengen Satzes (bei C. f.) verstanden werden, damit wieder auch dessen Prolongation in ihrer jeweilig besonderen Art begriffen werden könne. *Warnung vor Fehlschlüssen*

Doch beginge man einen Fehler anderseits auch mit der Annahme, als würde die Ellipse die „moderne" Art, den Kontrapunkt zu lehren, bestätigen, wonach Aufgabensätze schon von vornherein nur auf Stufen gestellt sind und demgemäß zum Beispiel ein zweistimmiger Satz durch entsprechende Kürzung eines vierstimmigen, das heißt durch Ellision zweier Stimmen gewonnen wird. Denn die in meinem Werke durchgeführte Lehre geht zunächst von den Urbegriffen der Stimmführung aus, und wenn ich, erst aber nach Aufzeigung der Urbegriffe, endlich dahin schreite zu lehren, wie dieselben Urbegriffe sich auch im freien Satze bewähren, immer und überall bewähren, selbst dort, wo die

gang-und-gäbe-Theorie bloß von „Ausnahmen“ und dergleichen spricht, so ist das Verfahren demjenigen gerade entgegengesetzt, das von vornherein mit fortgeschrittenen Wandlungen von Begriffen, mit weitläufigsten Ellisionen einsetzt, eben deshalb, die Urbegriffe überhaupt nicht genau und ordentlich zu bestimmen weiß und so schließlich über allen Geschehnissen ein schweres Dunkel ausbreitet.

Schon zum Beschluß der fünften Gattung des vierstimmigen Satzes teilt Fux (S. 120f.) mit: „Hernach will ich dich zur Nachahmung und Erkäntnis der Fugen, nachdem wir auf einige Zeit den Choralgesang bey Seite gesetzet, anführen. Es ist aber voraus zu merkken, daß einige Dissonanzen, außer der Einschränkung bey dem schlechten Gesang, auch auf eine andere Art aufgelöset werden, z. B. die None in die Sexte und die Septime in die Terz: die Quarte in die Sexte und in die Terz.
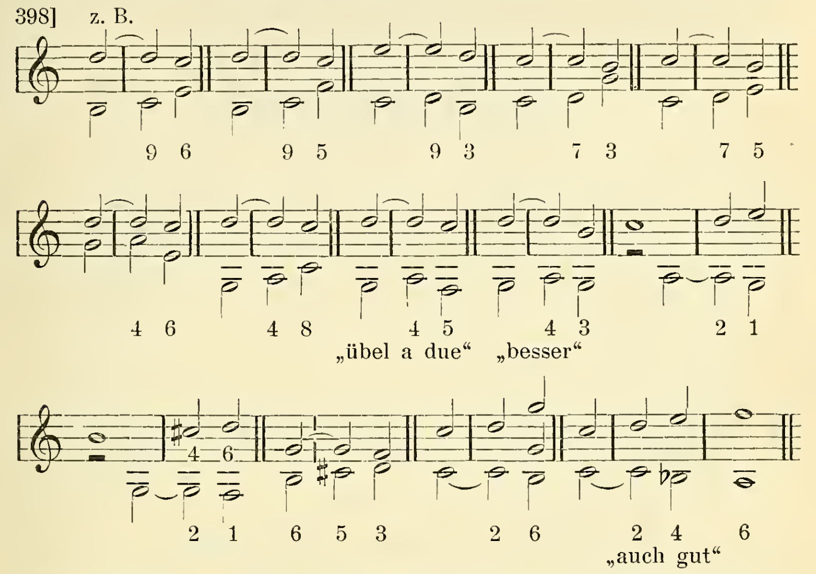


Joseph: Warum werden diese Auflösungen außer dem schlechten Gesang gebrauchet, und nicht auch im schlechten Gesang?

Aloys: Nimmst du nicht wahr, daß beyde Theile bey der Auflösung sich bewegen? dieses aber bey dem schlechten Gesang, als welcher unbeweglich ist, nicht geschehen könne? Es ist also ein Unterscheid und deutlich wahrzunehmen, daß diese Auflösungen, da wo die Seitenbewegung unumgänglich ist, nicht statt finden.“

Es fehlt bei Fux somit jede Andeutung darüber, wie die sämtlichen obigen Fortschreitungen, die ohne Zweifel ja von allen Komponisten und Lehrern gebilligt werden müssen, zu begreifen sind. Einfach nur zu sagen, der Wegfall des C. f. habe sie erst ermöglicht, heißt doch nicht sie schon erklären. Daß aber in allen diesen und ähnlichen Fällen nicht mehr und nicht weniger als bloß Prolongationen von Urgesetzen des strengen Satzes feststellbar sind, die nur auf dem Wege von Abbreviationen oder Ellisionen des C. f. erreicht wurden, daß also mit einem Wort auch in solchen Erscheinungen des freien Satzes noch der strenge läuft, ist Fux ganz und gar nicht bewußt geworden, und damit erklärt sich denn schließlich auch die in Hinsicht auf den Endzweck der Klarheit und des Nutzens der Lehre sicher unzureichend zu nennende Haltung des Meisters (vgl. Vorrede zu II[1]), unbeschadet freilich der unsterblichen Verdienste, die keine Nachwelt ihm je verkleinern oder nehmen kann.

Albrechtsberger, Seite 162ff. (ebenso wie Fux in der Lehre von der Nachahmung!): „Man kann also im strengen Satze die obberührten

vier Dissonanz-Ligaturen hier, und auch in Fugen, in andere Consonanzen auflösen, wenn die andere Stimme, mit der sie gemacht werden, einen Sprung bekömmt, und die Auflösung in motu obliquo nicht abwartet:“



Besser aber wäre es gewesen, wenn Albrechtsberger, statt bloß von einer Auflösung bei fortschreitender tiefer Stimme zu sprechen, zu zeigen unternommen hätte, wie auch bei solchen Sätzen, als gleichsam Stellen aus Mischungssätzen, Stimmen (sei es oben, in der Mitte oder Tiefe) hinzugefügt werden können, wodurch die völlige Einheit mit dem strengen Satze in Hinsicht der Urbegriffe als nachgewiesen erscheinen müßte. Wie aber Albrechtsberger außerdem, oder besser: trotzdem einen C. f. sogar noch zu kontrapunktischen Übungen des freien Satzes zu verwenden pflegte, wird unten im VII. Abschnitt zu zeigen sein.

Bezüglich Bellermanns Lehren über „die Auflösung der Dissonanz bei fortschreitenden Stimmen“ siehe oben VI. Abschnitt, 1. Abteilung, 3. Kapitel, § 10. Für unsere Zwecke aber, einen Übergang zum freien Satz zu finden und die Einheit aller Urbegriffe aufzuzeigen, mag es viel lehrreicher sein, zum Beispiel an dem dort gleich zu Anfang des Abschnittes angeführten Sätzchen Fig. 336 die Probe auf eine dritte tiefe Stimme zu machen:

